Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible] 1906.
[illegible] 1752

Digitized by Google

Digitized by Google

Johann Joachim Quantzens,

Königl. Preußiſchen Kammermuſikus,

Verſuch einer Anweiſung

die

Flöte traverſiere

zu ſpielen;

mit verſchiedenen,

zur Beförderung des guten Geſchmackes

in der praktiſchen Muſik

dienlichen Anmerkungen

begleitet,

und mit Exempeln erläutert.

Nebſt XXIV. Kupfertafeln.

Zweyte Auflage.

Breslau, 1780.

bey Johann Friedrich Korn dem ältern, im Buchladen nechſt dem K. Ober-Zoll- und Accisamt auf dem großen Ringe.

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Digitized by Google

Dem

Allerdurchlauchtigſten

Großmächtigſten

Fürſten und Herrn,

HERRN

Friederich,

Könige in Preußen;

Markgrafen zu Brandenburg;

Des heiligen Römiſchen Reichs Erzkämmerern und Churfürſten;

Souverainen und Oberſten Herzoge von Schleſien;

Souverainen Prinzen von Oranien, Neufchatel und Valengin, wie auch der Grafſchaft Glaz;

Zu Geldern, zu Magdeburg, Cleve, Jülich, Berg, Stettin, Pommern, der Caſſuben und Wenden, zu Mecklenburg, auch zu Croſſen Herzoge;

Burggrafen zu Nürnberg;

Fürſten zu Halberſtadt, Minden, Camin, Wenden, Schwerin, Ratzeburg, Oſtfriesland und Moeurs;

Grafen zu Hohenzollern, Ruppin, der Mark, Ravensberg, Hohenſtein, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lehrdam;

Herrn zu Ravenſtein, der Lande Roſtock, Stargard, Lauenburg, Bütow, Arlay und Breda.

Meinem allergnädigſten Könige und Herrn.

Lt 1

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Allerdurchlauchtigſter Groſsmächtigſter König, Allergnädigſter König und Herr,

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Eurer Königlichen Majeſtät darf ich hiermit, in tiefſter Unterthänigkeit, gegenwärtige Blätter widmen; ob ſie zwar, zum Theil, nur die Anfangsgründe eines Inſtruments in ſich faſſen, welches Dieſelben zu ſo beſonderer Vollkommenheit gebracht haben.

Der Schutz, und die hohe Gnade, welche Eure Königliche Majeſtät den Wiſſenſchaften überhaupt, und der Tonkunſt insbeſondere angedeihen laſſen, machen mir Hoffnung, daß

Eure

Digitized by Google

Eure Königliche Majeſtät denſelben Schutz auch meinen Bemühungen nicht verſagen, ſondern vielmehr dasjenige, was ich zum Dienſte der Muſik, nach meinen geringen Kräften, hierinne entworfen habe, ein gnädiges Auge finden laſſen werden.

Dieſes iſt die unterthänigſte Bitte, welche mit dem allergetreueſten Wunſche für die Erhaltung Dero Geheiligten Perſon verknüpfet,

Allerdurchlauchtigſter
Großmächtigſter König,
Allergnädigſter König und Herr,
Eurer Königlichen Majeſtät,

allerunterthänigſter gehorſamſter Knecht,
Johann Joachim Quantz.

Digitized by Google

Vorrede.

Ich liefere hiermit den Liebhabern der Muſik eine Anweiſung die Flöte traverſiere zu ſpielen. Ich habe mich bemühet, von den erſten Anfangsgründen an, alles deutlich zu lehren, was zu Ausübung dieſes Inſtruments erfodert wird.

Ich habe mich deswegen auch in die Lehren vom guten Geſchmacke in der praktiſchen Muſik etwas weitläuftig eingelaſſen. Und ob ich zwar dieſelben hauptſächlich nur auf die Flöte traverſiere angewendet habe: ſo können ſie doch auch allen denen nützlich ſeyn, welche ſo wohl vom Singen, als von Ausübung anderer Inſtrumente Werk machen, und ſich eines guten muſikaliſchen Vortrages befleißigen wollen. Es darf nur ein jeder, dem daran gelegen iſt, das, was ſich für ſeine Stimme, oder

ſein Inſtrument ſchicket, heraus nehmen, und ſich zu Nutzen machen.

Weil die gute Wirkung einer Muſik, von demjenigen, der ſich mit einer Haupt- oder concertirenden Stimme hören läßt, nicht allein abhängt; ſondern die begleitenden Inſtrumentiſten das Ihrige auch dabey in Acht zu nehmen haben: ſo habe ich ein beſonderes Hauptſtück beygefüget; in welchem ich zeige, wie Hauptſtimmen gut begleitet werden müſſen.

Ich glaube nicht hierdurch in allzugroße Weitläuftigkeiten verfallen zu ſeyn. Denn da ich nicht blos einen mechaniſchen Flötenſpieler, ſondern auch mit demſelben zugleich, einen geſchickten Muſikverſtändigen zu ziehen bemühet bin: ſo muß ich ſuchen, nicht allein ſeine Lippen, Zunge und Finger in gehörige Ordnung zu bringen; ſondern auch ſeinen Geſchmack zu bilden, und ſeine Beurtheilungskraft zu ſchärfen. Eine Erkenntniß der Art, gut zu accompagniren, iſt ihm hauptſächlich nöthig: nicht allein weil ihn ſelbſt dieſe Verrichtung öfters treffen kann; ſondern auch, weil er ſeine Anfoderungen an die, ſo ihn, wenn er ſich hören laſſen ſoll, begleiten und unterſtützen, zu kennen berechtiget iſt.

Aus oben angezeigeten Urſachen iſt auch das letzte Hauptſtück hergefloſſen. Ich zeige darinn, wie ein Muſikus und eine Muſik beurtheilet werden müſſe. Das eine kann einem angehenden Tonkünſtler gleichſam zum Spiegel dienen, nach welchem er ſich ſelbſt unterſuchen, und das Urtheil abnehmen kann, welches billige und vernünftige Kenner über ihn fällen dürften. Das andere wird ihm bey

bey der Wahl der Stücke, die er ſpielen will, eine Richtſchnur ſeyn können, und ihn vor der Gefahr, Schlacken für Gold zu ergreifen, bewahren.

Doch dieſe ſind noch nicht die Urſachen alle, die mich bewogen haben, die beyden letzteren Hauptſtücke hinzuzufügen. Ich habe ſchon oben geſaget, daß alle Tonkünſtler, die ſich mit Hauptſtimmen hören laſſen, in gewiſſer Art Nutzen aus dieſer Anweiſung ziehen können. Mein Buch wird alſo, wie ich hoffe, noch allgemeineren Vortheil ſchaffen, wenn diejenigen Inſtrumentiſten, denen das Accompagnement vorzüglich obliegt, auch darinne einen Unterricht finden, was ſie in Acht zu nehmen haben, wenn ſie gut accompagniren wollen. Angehende Componiſten werden im letzten Capitel einen Schattenriß finden, nach welchem ſie die auszuarbeitenden Stücke anlegen können.

Ich will aber hiermit durchaus nicht Männern, die ſich ſowohl in der Compoſition, als in der Ausführung, allgemeinen Beyfall erworben haben, Geſetze vorſchreiben. Nein: ich lege vielmehr ihre, und ihrer Werke Verdienſte, die ſie von ſo vielen Andern unterſcheiden, hier gleichſam Stück vor Stück an den Tag; und gebe dadurch jungen Leuten, die ſich der Tonkunſt widmen, Anleitung, wie ſie es anfangen müſſen, wenn ſie dergleichen berühmten Männern nachzufolgen, und in ihre Fußſtapfen zu treten Luſt haben.

Sollte ich, an einigen Orten, von der vorhabenden Materie etwas ausgeſchweifet ſeyn, und zuweilen eine kleine Digreſſion begangen zu haben ſcheinen: ſo hoffe ich, man werde dieſelbe der Abſicht, die ich habe, die

Digitized by Google

noch bey der Muſik im Schwange gehenden Fehler zu verbeſſern, und dem Plane den ich mir vorgeſetzet, nämlich verſchiedene, zur Beförderung des guten Geſchmackes in der praktiſchen Muſik dienliche Anmerkungen, nach Befinden, mit einzuſtreuen, zu gute halten.

Zuweilen ſcheine ich etwas dictatoriſch zu ſprechen, und meine Sätze, ohne Anführung weiterer Beweiſe, durch ein bloßes: **man muß** zu befeſtigen. Man beliebe hierbey zu bedenken, daß es theils zu weitläuftig, theils auch nicht allezeit möglich ſeyn würde, in Sachen, die größten Theils auf den Geſchmack ankommen, demonſtrative Beweiſe zu führen. Wer meinem Geſchmacke, den ich doch durch lange Erfahrung und Nachſinnen zu läutern eifrig bemühet geweſen bin, nicht trauen will; dem ſteht frey, das Gegentheil von dem, was ich lehre, zu verſuchen, und ſich alsdenn das zu erwählen, was ihm das beſte zu ſeyn ſcheint.

Doch will ich mich auch eben nicht ganz für untrüglich halten. Wird mich jemand mit Vernunft und Beſcheidenheit eines andern überführen; ſo werde ich der erſte ſeyn, der ihm Beyfall giebt, und ſeine Sätze annimmt. Ich werde deswegen nicht nachlaſſen, den Materien, die ich abgehandelt habe, ſelbſt immer weiter nachzudenken; und was ich noch zuzuſetzen finden möchte, kann vielleicht mit der Zeit, in beſonders gedruckten Beyträgen, an das Licht treten. Alsdenn will ich zugleich die Anmerkungen guter Freunde, die ich mir hiermit ausbitte, wenn ich ſie gegründet zu ſeyn befinde, entweder mir zu Nutzen machen, oder beantworten. Wer ſich aber nur mit unerheblichen Kleinigkeiten aufhalten, oder nur aus Luſt zu tadeln etwas

Digitized by Google

wider mich vorbringen ſollte, mit deſſen Beantwortung werde ich mich gar nicht bemühen. In Wortſtreite mich einzulaſſen, bin ich vornehmlich durchaus nicht willens.

Ob ich gleich in dieſem Verſuche, ſo weit er die Flöte traverſiere angeht, alles, was zu derſelben Erlernung nöthig iſt, geſaget zu haben glaube; ſo begehre ich doch keinesweges zu behaupten, daß jemand dadurch die Flöte von ſich ſelbſt, ohne weitere Anweiſung, und ohne einen Lehrmeiſter dabey zu haben, erlernen könne. Ich habe deswegen, weil ich allezeit noch einen Lehrmeiſter dabey vorausſetze, unterſchiedenes von den allererſten Anfangsgründen der Muſik auſſengelaſſen; und bin nur bey demjenigen etwas weitläuftig geweſen, wo ich entweder gewiſſe Vortheile zu entdecken, oder ſonſt etwas zu erinnern gefunden habe. Oefters kann dem einen etwas zu weitläuftig oder überflüſſig zu ſeyn ſcheinen, welches der andere kaum für hinlänglich erachtet. Deswegen habe ich auch manche Sachen, die ſo wohl zu dem einen, als zu dem andern Hauptſtücke gehören, wenn es anders ohne Weitläuftigkeit hat geſchehen können, lieber zweymal ſagen, als die Geduld einiger meiner Leſer, durch öfteres Nachſchlagen, um einer Kleinigkeit willen, ermüden wollen.

Wenn ich mich in dieſer Schrift zuweilen einiger ausländiſcher Wörter bediene; ſo geſchieht es in der Abſicht, um deſto leichter verſtanden zu werden. Deutſche Ueberſetzungen der muſikaliſchen Kunſtwörter ſind noch nicht allenthalben eingeführet, auch noch nicht allen Tonkünſtlern bekannt. So lange alſo, bis dieſelben üblicher und allgemeiner werden, habe ich noch die gewöhnlichen

aus fremden Sprachen entlehneten Kunſtwörter beybehalten müſſen.

Weil vieles in dieſer Abhandlung, ohne die Exempel dabey zu haben, nicht ſo gut möchte verſtanden werden können: ſo werden meine Leſer wohl thun, wenn ſie die in Kupfer geſtochenen Tabellen beſonders wollen einbinden laſſen; um ſie immer bey der Hand zu haben, und deſto bequemer gegen einander halten zu können.

Im übrigen zweifele ich nicht an einer geneigten Aufnahme dieſer meiner Bemühungen, und dieſer Rechenſchaft, welche ich zugleich dadurch öffentlich, von der Anwendung meiner bisherigen Nebenſtunden, ablege.

Berlin,
geſchrieben im September
1752.

Quantz.

Digitized by Google

Verſuch einer Anweiſung

die

Flöte traverſiere

zu ſpielen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Ex gemm. antiqv.

Einleitung.

Von den Eigenſchaften, die von einem, der ſich der Muſik widmen will, erfodert werden.

---

1. §.

Ehe ich noch meine Anweiſung die Flöte zu ſpielen, und bey dieſer Gelegenheit zugleich ein guter Muſikus zu werden, anfange; finde ich für nöthig, denen, die die Muſik zu ſtudiren, und durch dieſelbe nützliche Mitglieder des gemeinen Weſens zu werden gedenken, zu Gefallen, eine Anleitung zu geben, nach welcher ſie ſich unterſuchen können, ob ſie auch mit allen, einem rechtſchaffenen Muſikus nöthigen Eigenſchaften begabet ſind: damit ſie ſich, in der

Wahl dieſer Lebensart nicht irren; und, wenn dieſelbe übel getroffen worden, Schaden und Schande zu befürchten haben mögen.

2. §.

Ich rede aber hier nur von ſolchen, welche eigentlich die Muſik zu ihrem Hauptwerke machen, und in derſelben mit der Zeit vortrefflich werden wollen. Wer hingegen die Muſik nur als ein Nebenwerk, zu ſeinem Vergnügen, treiben will, von dem wird zwar in dieſem Stücke nicht ſo viel, als von jenen gefodert: doch, wofern er ſich alles, was hier und in folgendem geſaget werden wird, zu Nutze machen kann und will; wird es ihm deſto mehr Ehre und Vergnügen bringen.

3. §.

Die Wahl der Lebensart, und der Entſchluß, dieſe oder jene, und folglich auch die Muſik zu ergreifen, muß mit großer Behutſamkeit angeſtellet werden. Die wenigſten Menſchen haben das Glück derjenigen Wiſſenſchaft oder Profeßion gewidmet zu werden, wozu ſie von Natur am allermeiſten aufgeleget ſind. Oefters rühret dieſes Uebel aus Mangel der Erkenntniß, von Seiten der Eltern oder Vorgeſetzten, her. Dieſe zwingen nicht ſelten die Jugend zu dem, woran ſie, die Vorgeſetzten, ſelbſt nur einen Gefallen haben; oder ſie glauben dieſe oder jene Wiſſenſchaft oder Profeßion bringe mehr Ehre, oder größere Vortheile, als eine andere; oder ſie verlangen, daß die Kinder eben dasjenige erlernen ſollen, wovon die Eltern Werk machen; und zwingen ſie alſo eine Sache zu ergreifen, wozu ſie, die Kinder, weder Luſt noch Geſchicke haben. Man darf ſich alſo nicht wundern, wenn die auſſerordentlichen Gelehrten, und die beſonders hervorragenden Künſtler ſo rar ſind. Gäbe man aber auf die Neigung junger Leute fleißig Achtung; ſuchte man zu erforſchen, womit ſie ſich aus eigenem Antriebe am allermeiſten zu beſchäftigen pflegen; ließe man ihnen die Freyheit, ſelbſt zu wählen, wozu ſie die größte Luſt zeigen: ſo würden ſowohl mehr nützliche, als glückliche Leute in der Welt gefunden werden. Denn daß mancher ſogenannter Gelehrter, oder Künſtler, ſich kaum zu einem gemeinen Handwerker geſchicket hätte: mancher Handwerker hingegen, ein Gelehrter, oder geſchikter Künſtler hätte werden können, wenn anders bey beyden die rechte Wahl getroffen worden wäre; bedarf wohl keines Beweiſes. Mir ſelbſt iſt ein Beyſpiel von zween Tonkünſtlern bekannt, die zu gleicher Zeit, vor ohngefähr vierzig Jahren, bey einem Meiſter gelernet haben, und deren beyder Väter

Schmiede

Schmiede geweſen ſind. Der eine wurde von ſeinem Vater, welcher Vermögen hatte, und nicht wollte, daß ſein Sohn ein gemeiner Handwerker werden ſollte, der Muſik gewidmet. Von Seiten des Vaters wurden keine Koſten geſparet. Es wurden noch mehrere Meiſter gehalten, um den Sohn zugleich neben andern Inſtrumenten, auch in der Wiſſenſchaft des Generalbaſſes, und in der Compoſition zu unterrichten. Ob nun der Lehrling gleich viel Luſt zur Muſik bezeigte, und allen Fleiß anwendete; ſo blieb er doch nur ein ganz gemeiner Muſikus, und würde ſich zu ſeines Vaters Handwerke viel beſſer, als zur Muſik geſchicket haben. Der andere wurde hingegen von ſeinem Vater, der nicht ſo viel Vermögen als jener hatte, dem Schmiedehandwerke beſtimmet. Es würde auch ſolches unfehlbar erfüllet worden ſeyn, wenn er nicht durch das frühzeitige Abſterben ſeines Vaters, die Freyheit erlanget hätte, ſich ſelbſt nach ſeinem eigenen Gefallen eine Lebensart zu erwählen. Zu dem Ende wurde ihm von ſeinen Anverwandten viererley vorgeſchlagen, nämlich; ob er ein Schmidt, oder ein Schneider, oder ein Muſikus werden wollte, oder ob er Luſt zum Studiren hätte; weil von jeder Art, unter ſeinen Anverwandten, ſich einige befanden. Weil er aber zur Muſik die größte Neigung bey ſich verſpürete, ſo ergriff er auch glücklicher Weiſe dieſe Wiſſenſchaft, und kam zu obengemeldetem Meiſter in die Lehre. Was ihm hier an guter Anweiſung, und am Vermögen andere Meiſter zu halten, abgieng; das erſetzete ſein Talent, Luſt, Begierde und Fleiß, ingleichen die glückliche Gelegenheit, bald an ſolche Orte zu kommen, wo er viel gutes hören konnte, und des Umgangs vieler braven Muſikverſtändigen theilhaftig wurde. Hätte ſein Vater noch ein paar Jahre länger gelebet; ſo hätte dieſer Schmidtsſohn auch ein Schmidt werden müſſen: folglich würde ſein Talent zur Muſik ſeyn vergraben worden; und ſeine nachher verfertigten muſikaliſchen Werke, würden niemals das Licht erblicket haben. Ich geſchweige vieler andern Exempel, da es nämlich Leute gegeben hat, welche zwar die Hälfte ihrer Lebensjahre auf die Muſik gewendet, und Profeßion davon gemacht, ſich aber erſt in ihrem männlichen Alter auf eine andere Wiſſenſchaft geleget haben, in welcher es ihnen ohne ſonderliche Anweiſung beſſer gelungen iſt, als in der Muſik. Wären nun dieſe Leute gleich in der Jugend zu demjenigen angehalten worden, was ſie nachhero erſt ergriffen haben; ſo hätten ſie unfehlbar die größten Künſtler werden müſſen.

4. §.

Das erſte was zu einem, der ein guter Muſikus werden will, erfodert wird, iſt: ein beſonders gutes Talent, oder Naturgaben. Wer ſich auf die Compoſition legen will, muß einen muntern und feurigen Geiſt, der mit einer zärtlichen Empfindung der Seele verknüpft iſt; eine gute Vermiſchung der ſogenannten Temperamente, in welchen nicht zu viel Melancholie iſt; viel Einbildungs-Erfindungs-Beurtheilungs- und Entſcheidungskraft; ein gut Gedächtniß; ein gutes und zartes Gehör; ein ſcharfes und fertiges Geſicht; und einen gelehrigen, alles bald und leicht faſſenden Kopf, beſitzen. Wer ſich auf ein Inſtrument legen will, muß auſſer vielen von obengemeldeten Gemüthskräften, auch nach eines jeden Inſtruments Eigenſchaft, noch mit unterſchiedenen Leibesgaben ausgerüſtet ſeyn. Zum Exempel: ein Blasinſtrument, und inſonderheit die Flöte, erfodert einen vollkommen geſunden Körper; eine offene ſtarke Bruſt; einen langen Athem; gleiche Zähne, die weder zu lang noch zu kurz ſind; nicht aufgeworfene und dicke, ſondern dünne, glatte und feine Lippen, die weder zu viel noch zu wenig Fleiſch haben, und den Mund ohne Zwang zuſchließen können; eine geläufige und geſchikte Zunge; wohlgeſtallte Finger, die weder zu lang, noch zu kurz, noch zu dickfleiſchig, noch zu ſpitzig, ſondern die mit ſtarken Nerven verſehen ſind; und eine offene Naſe, um den Athem ſowohl leicht zu ſchöpfen, als von ſich zu geben. Ein Sänger muß mit dem Blasinſtrumentiſten die ſtarke Bruſt, den langen Athem und die fertige Zunge: ein Saiten- und Bogeninſtrumentiſt aber, die geſchikten Finger und ſtarken Nerven gemein haben; der erſtere muß über dieſes noch mit einer ſchönen Stimme, der letztere aber mit geläufigen Gelenken der Hände und Arme begabet ſeyn.

5. §.

Finden ſich nun dieſe guten Eigenſchaften bey einem Menſchen; ſo iſt er zwar überhaupt zur Muſik geſchikt: allein, da die Naturgaben ſo verſchieden ſind, und ſelten alle, in ſo reichem Maaß, bey einem Menſchen einzukehren pflegen; ſo wird ſich immer befinden, daß einer zu dieſem, der andere zu jenem mehr aufgelegt iſt. Z. E. Es kann einer ein gutes Naturell zur Compoſition haben; zu Handhabung der Inſtrumente aber nicht geſchikt ſeyn: ein anderer kann viel Geſchiklichkeit zu Inſtrumenten beſitzen; zur Compoſition aber gar keine Fähigkeit haben: ein anderer hat mehr Naturell zu dieſem, als zu jenem Inſtrumente: ein anderer hat zu allen Inſtrumenten; ein anderer zu keinem einzigen Geſchiklichkeit.

Digitized by Google

lichkeit. Wer aber ſowohl zur Setzkunſt, als zum Singen und den Inſtrumenten zugleich, das gehörige Talent hat; von dieſem kann man eigentlich, im genaueſten Verſtande ſagen, daß er zur Muſik gebohren ſey.

6. §.

Nun wird erfodert, daß ein jeder, ehe er ſich in der Muſik zu etwas entſchließet, recht erforſche, wozu ſich ſein Talent am meiſten neiget. Geſchähe dieſes allezeit mit rechtem Bedacht; ſo würde die Unvollkommenheit in der Muſik nicht ſo groß ſeyn, als ſie zur Zeit noch iſt, und vielleicht noch ferner ſeyn wird. Denn wer ſich in der Muſik auf etwas leget, wozu er die Gaben nicht hat; der bleibt bey aller guten Anweiſung und Bemühung doch nur immer ein mittelmäßiger Muſikus.

7. §.

Zu einem geſchikten und gelehrten Muſikus wird nun, wie aus obengeſagtem erhellet, ein beſonder Talent erfodert. Unter dem Worte: geſchikten Muſikus, verſtehe ich einen guten Sänger oder Inſtrumentiſten: ein gelehrter Muſikus hingegen heißt bey mir, einer der die Compoſition gründlich erlernet hat. Weil man aber nicht lauter Helden in der Muſik nöthig hat; und auch ein mittelmäßiger Muſikus einen guten Ripieniſten oder Ausführer der Ausfüllungsſtimmen abgeben kann: ſo iſt zu merken, daß zu einem, der auf nichts weiter ſein Abſehen gerichtet hat, als einen tüchtigen Ripieniſten vorzuſtellen, ein ſo beſonder Talent eben nicht erfodert werde: Denn wer einen geſunden Körper, und gerade und geſunde Gliedmaßen hat; dabey aber nur nicht dumm, oder blödes Verſtandes iſt; der kann das, was man in der Muſik mechaniſch nennet, und was eigentlich zu einem Ripieniſten erfodert wird, durch vielen Fleiß erlernen. Alles was hierbey zu wiſſen nöthig iſt, z. E. das Zeitmaaß; die Geltung und Eintheilung der Noten, und was ſonſt mit dieſen verknüpfet iſt; der Bogenſtrich auf Saiteninſtrumenten, und der Zungenſtoß, Anſatz, und Fingerordnung auf blaſenden Inſtrumenten, kann durch Regeln, welche man deutlich und vollſtändig erklären kann, begriffen werden. Daß es ſo viele giebt, die weder von dem einen noch von dem andern rechte Begriffe haben, iſt der meiſten eigene Schuld: und muß man ſich daher wundern, wenn mancher Muſikus das, was er in einer Zeit von zwey bis drey Jahren hätte faſſen können, noch in ſeinem männlichen Alter ſchuldig bleibt; ohngeachtet es ihm an Gelegenheit dazu zu gelangen nicht gemangelt hätte. Man wolle aber, aus dem was ich oben geſaget habe, keinesweges eine Geringſchätzung guter Ripieniſten zu erzwingen ſuchen.

Digitized by Google

Wie viele ſind nicht unter dieſen, welche Talent haben, fleißig ſind, und ſich vor andern hervorthun, auch öfters würdig und fähig wären, einem Orcheſter mit Nutzen vorzuſtehen; dabey aber das Unglück empfinden müſſen, aus Eiferſucht, Geldbegierde, und unzähligen andern Urſachen unterdrücket und verhindert zu werden, daß ihr Talent zu keiner Reife gelangen kann. Nur diejenigen, welche bey ihrer Luſt zur Muſik, keine ausnehmenden Gaben dazu beſitzen, können ſich dieſes zum Troſte merken, daß wenn ihnen auch die Natur nicht geſtattet, groſſe Lichter der Muſik zu werden; ſie dennoch, wenn ſie nur gute Ripieniſten abzugeben ſich bemühen, ſehr nützliche Leute ſeyn können. Wem aber eine ganz hölzerne und unempfindliche Seele, ganz plumpe Finger, und gar kein gut muſikaliſches Gehör zu Theil worden iſt, der thäte beſſer, wenn er anſtatt der Muſik eine andere Wiſſenſchaft erlernete.

8. §.

Wer in der Muſik vortrefflich werden will, muß ferner eine unermüdete unaufhörliche Luſt, Liebe, und Begierde, weder Fleiß noch Mühe zu erſparen, und alle, bey dieſer Lebensart vorkommenden Beſchwerlichkeiten, ſtandhaft zu ertragen, bey ſich empfinden. Die Muſik giebt ſelten ſolche Vortheile, als andere Wiſſenſchaften geben: und ſollte es auch noch einigen dabey glücken, ſo iſt doch ſolches Glück mehrentheils der Unbeſtändigkeit unterworfen. Die Veränderung des Geſchmacks, das Abnehmen der Kräfte des Leibes, die verfliegende Jugend, der Verluſt eines Liebhabers, von welchem das Glück vieler Muſikverſtändigen abhänget, ſind alle vermögend, den Wachsthum der Muſik zu verhindern. Die Erfahrung beſtätiget dieſes zur Gnüge; wenn man nur etwas über ein halbes Jahrhundert zurückdenket. Wie viele Veränderungen ſind nicht in Deutſchland in Anſehung der Muſik vorgefallen? An wie viel Höfen, in wie viel Städten iſt nicht ehedem die Muſik im Flor geweſen, ſo daß ſogar daſelbſt eine gute Anzahl geſchickter Leute erzogen worden; wo in gegenwärtigen Zeiten in dieſem Puncte nichts als Unwiſſenheit herrſchet. An den meiſten Höfen, welche ehemals noch, theils mit ſehr berühmten, theils mit ziemlich geſchikten Leuten verſehen geweſen, nimmt es itziger Zeit leider überhand, daß die erſten Stellen in der Muſik, mit ſolchen Menſchen beſetzet werden, die in einer guten Muſik kaum die letzten Plätze verdieneten; mit Leuten, denen das Amt zwar bey Unwiſſenden, die ſich durch den Titel blenden laſſen, einiges Anſehen zu wege bringt; welche aber weder dem Amte Ehre machen, noch der Muſik Vortheil ſchaffen,

noch

Digitized by Google

noch das Vergnügen derer, von denen ihr Glück abhängt, befördern. Die Muſik, ob ſie gleich eine unergründliche Wiſſenſchaft iſt, hat doch nicht das Glück, ſo wie andere, theils höhere, theils ihr gleiche Wiſſenſchaften, öffentlich gelehret zu werden. Die finſtern Köpfe unter den neuen Weltweiſen halten es nicht, wie die Alten, für eine Nothwendigkeit, dieſelbe zu wiſſen. Bemittelte Leute begeben ſich ſelten dazu: und Arme haben nicht das Vermögen gleich Anfangs gute Meiſter zu halten, und an ſolche Orte zu reiſen, wo Muſik von gutem Geſchmacke im Schwange geht. Jedoch, an einigen Orten hat die Muſik ſchon angefangen wieder empor zu kommen. Sie hat daſelbſt ſchon wieder ihre hohen Kenner, Beſchützer, und Beförderer erhalten. Ihre Ehre fängt ſchon an, durch diejenigen aufgeklärten Weltweiſen, welche ſie den ſchönen Wiſſenſchaften wieder zuzählen, auch von dieſer Seite hergeſtellet zu werden. Der Geſchmack an dieſen ſchönen Wiſſenſchaften, wird in Deutſchland abſonderlich, immer mehr und mehr aufgeheitert und ausgebreitet. Wer was rechtſchaffenes gelernet hat, findet allezeit ſein Brod.

9. §.

Wer Talent und Luſt zur Muſik hat, muß um einen guten Meiſter in derſelben bekümmert ſeyn. Es würde zu weitläuftig ſeyn, wenn ich von den Meiſtern in allen Arten der Muſik hier handeln wollte. Deswegen werde ich mich nur, um ein Beyſpiel zu geben, bey dem aufhalten, der zur Erlernung der Flöte erfodert wird. Es iſt wahr, dieſes Inſtrument iſt ſeit dreißig bis vierzig Jahren, abſonderlich in Deutſchland ſehr üblich worden. Man leidet nicht mehr, wie anfangs, da es empor kam, an ſolchen Stücken Mangel, wodurch ein Scholar die gehörige Geſchiklichkeit, ſo dieſes Inſtrument, in Anſehung der Zunge, der Finger, des Anſatzes, erfodert, mit leichter Mühe erlangen könnte. Dem ungeachtet giebt es noch ſehr wenige, die daſſelbe nach ſeiner Eigenſchaft, und rechten Art, zu ſpielen wiſſen. Scheint es nicht, als wenn die meiſten der heutigen Flötenſpieler, zwar Finger und Zungen, aber keine Köpfe hätten? Es iſt unumgänglich nöthig, daß derjenige, der auf dieſem Inſtrumente etwas rechtſchaffenes zu erlernen gedenket, einen guten Meiſter habe: und ich verlange denſelben auch bey einem, der ſich dieſer meiner Anweiſung bedienen will, noch ausdrücklich. Allein, wie viel giebt es denn derer, welchen man den Namen der Meiſter mit Rechte beylegen kann? Sind nicht die meiſten, wenn man ſie genau betrachtet, in Anſehung der Wiſſenſchaft, ſelbſt noch Scholaren? Wie können denn diejeni-

Digitized by Google

diejenigen die Muſik verbeſſern, die ſelbſt noch in der Unwiſſenheit ſtecken? Finden ſich auch ja einige, die das Inſtrument gut, oder zum wenigſten leidlich ſpielen; ſo fehlet es doch noch vielen an der Gabe, das, was ſie ſelbſt wiſſen, andern beyzubringen. Es iſt möglich, daß einer, der zwar gut ſpielet, doch ſchlecht zu informiren wiſſe. Ein anderer kann vielleicht beſſer informiren, als ſelbſt ſpielen. Nun iſt ein Scholar nicht fähig einen Meiſter zu beurtheilen, ob er gut oder ſchlecht unterrichte: deswegen iſt es ein Glück, wenn er zufälliger Weiſe den beſten erwählet. Wie aber ein Meiſter beſchaffen ſeyn müſſe, wenn er gute Scholaren ziehen ſoll, iſt zwar ſchwer, ausführlich zu beſtimmen; doch wird man es aus folgendem Verzeichniße der Fehler, die er vermeiden muß, ohngefähr abnehmen können: und ein Anfänger thut wohl, wenn er ſich bey unpartheyiſchen Leuten, die aber in die Muſik Einſicht haben, deswegen Raths erholet. Ein Meiſter, der von der Harmonie nichts verſteht, und nur ein bloſſer Inſtrumentiſt iſt; der ſeine Wiſſenſchaft nicht gründlich, und durch richtige Grundſätze erlernet hat; der von dem Anſatze, der Fingerordnung, dem Athemholen und Zungenſtoße, keinen richtigen Begriff hat: der weder die Paßagien im Allegro, noch die kleinen Auszierungen und Feinigkeiten im Adagio deutlich und rund zu ſpielen weis; der keinen annehmlichen und deutlichen Vortrag, und überhaupt keinen feinen Geſchmack hat; der, um die Flöte rein zu ſpielen, von dem Verhältniße der Töne keine Erkenntniß beſitzet; der das Zeitmaaß nicht in der äuſſerſten Strenge zu beobachten weis; der nicht die Einſicht hat, einen ſimpeln Geſang an einander hangend zu ſpielen, und die Vorſchläge, pincemens, battemens, flattemens, doublez und Triller an gehörigen Orten anzubringen; der bey einem Adagio, deſſen Geſang trocken, das iſt, ohne Auszierungen geſchrieben iſt, nicht, ſo wie es der Geſang und die Harmonie erfodert, die willkürlichen Manieren zuzuſetzen, und nebſt den Manieren, durch das abwechſelnde forte und piano, Schatten und Licht zu unterhalten fähig iſt; ein Meiſter, der nicht jede Sache, ſo dem Scholaren noch ſchwer zu begreiffen fällt, deutlich und gründlich zu erklären im Stande iſt: ſondern demſelben nur alles nach dem Gehöre, und durch das Nachahmen, wie man etwa einen Vogel abzurichten pfleget, beyzubringen ſuchet; ein Meiſter, der dem Lehrlinge ſchmeichelt, und alle Fehler überſieht; der nicht Gedult hat, dem Scholaren eine Sache öfters zu zeigen, und ſie wiederholen zu laſſen; der nicht ſolche Stücke, die ſich von Zeit zu Zeit für des Untergebenen Fähigkeit ſchicken, zu wählen, und

jedes Stück in ſeinem Geſchmacke zu ſpielen weis; der die Scholaren aufzuhalten ſuchet; der nicht die Ehre dem Eigennutz, die Beſchwerlichkeit der Bequemlichkeit, und den Dienſt des Nächſten der Eiferſucht und Misgunſt vorzieht; überhaupt, der nicht das Wachsthum der Muſik zu ſeinem Endzwecke hat; ein ſolcher Meiſter, ſage ich, kann keine guten Scholaren ziehen. Findet man aber einen Meiſter, deſſen Scholaren nicht nur reinlich und deutlich ſpielen, ſondern auch im Zeitmaaße recht ſicher ſind: ſo hat man gegründete Urſache, ſich von dieſem Meiſter gute Hofnung zu machen.

10. §.

Ein großer Vortheil iſt es für einen der ſich mit Nutzen auf die Muſik legen will, wenn er **gleich im Anfange** einem guten Meiſter in die Hände geräth. Einige haben das ſchädliche Vorurtheil, es ſey nicht nöthig, zur Erlernung der Anfangsgründe gleich einen guten Meiſter zu haben. Sie nehmen öfters aus Sparſamkeit den wohlfeilſten, und folglich nicht ſelten einen ſolchen, der ſelbſt noch nichts weis: da denn ein Blinder dem andern den Weg weiſet. Ich rathe das Gegentheil an. Man nehme gleich beym Anfange den beſten Meiſter, den man nur bekommen kann; ſollte man demſelben auch zwey oder dreymal mehr bezahlen müſſen, als andern. Es wird erſtlich in der Folge nichts mehr koſten: zum andern erſparet man ſowohl Zeit, als Mühe. Bey einem guten Meiſter kann man es in einem Jahre weiter bringen, als bey einem ſchlechten vielleicht in zehn Jahren.

11. §.

Ob nun zwar, wie hier gezeiget worden, an einem guten Meiſter, der ſeine Lehrlinge gründlich unterweiſen kann, ſehr vieles liegt: ſo kommt doch faſt noch mehr auf den Scholaren ſelbſt an. Denn man hat Exempel, daß gute Meiſter oftmals ſchlechte Scholaren; ſchlechte Meiſter hingegen gute Scholaren gezogen haben. Man weis, daß ſich viele brave Tonkünſtler bekannt gemacht, die eigentlich keinen andern Meiſter gehabt haben, als ihr großes Naturell, und die Gelegenheit viel Gutes zu hören; die aber durch Mühe, Fleiß, Begierde und beſtändiges Nachforſchen weiter gekommen ſind, als manche, die von mehr als einem Meiſter unterrichtet worden. Deswegen wird von einem Scholaren ferner: ein beſonderer Fleiß und Aufmerkſamkeit erfodert. Wem es hieran fehlet, dem iſt zu rathen, ſich mit der Muſik gar nicht zu beſchäftigen; in ſofern er ſein Glück dadurch zu machen gedenket. Wer Faulheit, Müßiggang,

Digitized by Google

oder andere unnütze Dinge mehr als die Muſik liebet, der hat ſich keinen beſondern Fortgang zu verſprechen. Viele, welche ſich der Muſik widmen, verſehen es in dieſem Stücke. Sie verabſcheuen die damit verknüpften Beſchwerlichkeiten. Sie möchten wohl gerne geſchikt werden: den gehörigen Fleiß aber wollen ſie nicht anwenden. Sie glauben, die Muſik führe nichts als lauter Vergnügen mit ſich; es ſey nur ein Spielwerk dieſelbe zu erlernen; und brauche weder Kräfte des Leibes, noch der Seele; es gehöre weder Wiſſenſchaft noch Erfahrung dazu; und komme nur blos auf die Luſt und ein gutes Naturell an. Es iſt wahr, Naturell und Luſt ſind die erſten Gründe, auf welche eine gründliche Wiſſenſchaft gebauet werden muß. Allein um dieſes Gebäude völlig aufzuführen, wird eine gründliche Anweiſung, und von Seiten des Lernenden viel Fleiß und Nachdenken unumgänglich erfodert. Hat ein Lehrbegieriger das Glück, gleich anfangs einen guten Meiſter angetroffen zu haben; ſo muß er ein vollkommenes Vertrauen zu ihm faſſen. Er muß nicht widerſpenſtig, ſondern in allem folgſam ſeyn, daß er das, was ihm ſein Meiſter aufgiebt, nicht nur in währender Lection mit allem Eifer und Begierde auszuüben und nachzumachen ſuche: ſondern er muß ſolches auch vor ſich allein, mit vielem Fleiß oftmals wiederholen; und ſofern er etwas nicht recht begriffen, oder vergeſſen haben ſollte, muß er den Meiſter bey der folgenden Lection darum befragen. Ein Lehrbegieriger muß ſich nicht verdrießen laſſen, wenn er wegen einerley Sache öfter ermahnet wird; ſondern er muß ſolche Erinnerungen für ein übles Merckmaal ſeiner Unachtſamkeit, und für des Meiſters Schuldigkeit; den Meiſter ſelber aber, der ihn ſo öfters verbeſſert, für den beſten halten. Er muß deswegen auf ſeine Fehler wohl Achtung geben: denn wenn er ſolche zu erkennen anfängt, hat er ſchon halb gewonnen. Erfodert es aber die Nothwendigkeit, daß der Meiſter ihn über einerley Sache öfters verbeſſern muß; ſo kann er gewiß verſichert ſeyn, daß er es in der Muſik nicht weit bringen wird: weil er darinne unzählige Dinge zu erlernen hat, die ihm kein Meiſter zeigen wird, noch zeigen kann; ſondern die er gleichſam abſtehlen muß. Dieſer erlaubte Diebſtahl macht eigentlich die größten Meiſter. Dasjenige was ihm öfters verwieſen worden, muß er nicht eher verlaſſen, bis er es ſo ſpielen kann, wie es der Meiſter verlanget. Er muß dem Meiſter nicht vorſchreiben, was für Stücke er ihm aufgeben ſoll: denn der Meiſter muß am beſten wiſſen, was dem Scholaren vortheilhaft ſeyn kann. Hat er, wie

ich

Digitized by Google

ich vorausſetze, das Glück gehabt, einen guten Meiſter zu treffen, muß er denſelben ſo lange zu erhalten ſuchen, als er einer Unterweiſung nöthig hat. Es iſt nichts ſchädlicher, als wenn ein Scholar ſich bald bey dieſem bald bey jenem Meiſter in die Unterweiſung begiebt. Denn wegen des verſchiedenen Vortrages und der verſchiedenen Art zu ſpielen, macht dieſes bey einem Anfänger Verwirrung; indem derſelbe, ſo zu ſagen, allezeit von neuem wieder anfangen muß. Es ſind zwar viele, die ſich was beſonderes daraus machen, wenn ſie, von vielen großen Meiſtern gelernet zu haben, ſich rühmen können; allein man findet ſelten, daß ſie auch zugleich von denſelben vieles profitiret haben. Denn wer von einem Meiſter zum andern läuft, dem gefällt es bey keinem; und er hat zu keinem ein Vertrauen: zu wem man aber kein Vertrauen hat, deſſen Lehrſätze pflegt man nicht gerne anzunehmen. Hat man aber einmal zu einem guten Meiſter ein rechtes Vertrauen gefaſſet, und läßt ihm die gehörige Zeit, ſeine Wiſſenſchaft offenbar zu machen; ſo wird man, wenn man dabey die wahre Begierde hat zu einer Vollkommenheit zu gelangen, von Zeit zu Zeit immer mehr Vortheile entdecken, die man vorher einzuſehen nicht fähig geweſen; die aber zu weitern Nachforſchen Gelegenheit geben.

12. §.

Dieſes weitere Nachforſchen muß ſich auch ein angehender Muſikus theuer empfohlen ſeyn laſſen. Auch der Fleiß macht es noch nicht allein aus. Man kann ein gutes Naturell, gute Anweiſung, großen Fleiß, gute Gelegenheit viel ſchönes zu hören, haben, und doch immer mittelmäßig bleiben. Man kann viel componiren, viel ſingen, und viel ſpielen, ohne in der Erkenntniß und Geſchiklichkeit zuzunehmen. Denn alles was in der Muſik ohne Nachdenken und ohne Ueberlegung, gleichſam nur zum Zeitvertreib geſchieht, iſt ohne Nutzen. Ein Fleiß alſo, der eine brennende Liebe und unerſättliche Begierde zur Muſik zum Grunde hat, muß mit einem beſtändigen und eifrigen Nachforſchen, und reifem Nachdenken und Unterſuchen verknüpfet werden. Es muß ein edler Eigenſinn dabey herrſchen, welcher nicht erlaubet, daß man ſogleich in allen Stücken mit ſich ſelbſt zufrieden ſey; ſondern immer vollkommener zu werden trachte. Denn wer die Muſik nur auf das Gerathewohl, nicht als eine Wiſſenſchaft, ſondern nur als ein Handwerk treiben will, der wird lebenslang ein Stümper bleiben.

Digitized by Google

13. §.

Bey dem Bemühen weiter zu kommen, muß ſich aber nicht etwan eine Ungedult einſchleichen; daß man Luſt bekäme da anzufangen, wo andere aufhören. Einige begehen dieſen Fehler. Sie erwählen entweder ſolche ſchwere Stücke zu ihrer Uebung, denen ſie noch nicht gewachſen ſind, und wodurch ſie ſich gewöhnen, die Noten zu übertuſcheln, und undeutlich vorzutragen: oder ſie wollen vor der Zeit galant thun, und verfallen auf allzuleichte Stücke, welche weiter keinen Vortheil geben, als dem Gehöre zu ſchmeicheln: Diejenigen Stücke hingegen, die den muſikaliſchen Verſtand ſchärfen, die Einſicht in die Harmonie befördern, den Bogenſtrich, Zungenſtoß, Anſatz, und Finger geſchikt machen; die zum Notenleſen, Eintheilung der Noten, und zur Erlernung des Zeitmaaßes bequem ſind; die aber nicht ſogleich die Sinne ſo kützeln wie jene; ſolche Stücke, ſage ich, verabſäumen ſie, und halten ſie wohl gar für einen Zeitverluſt: ungeachtet man ohne ſolche Stücke, weder einen guten Vortrag, noch einen guten Geſchmack in der Ausführung erlangen kann.

14. §.

Eine große Hinderniß des Fleißes und weitern Nachdenkens iſt es, wenn man ſich zu viel auf ſein Talent verläßt. Die Erfahrung lehret, daß man unter denjenigen, welche beſonders gute Naturgaben beſitzen, mehr Unwißende antrifft, als unter denen, die ihrem mittelmäßigen Talente durch Fleiß und Nachdenken zu Hülfe gekommen ſind. Manchen gereichet das beſonders gute Naturell mehr zum Schaden als zum Vortheile. Wer davon Beweis verlanget, der betrachte nur die meiſten Componiſten nach der Mode, itziger Zeit. Wie viele findet man unter ihnen: die die Setzkunſt nach den Regeln erlernet haben? Sind nicht die meiſten faſt pure Naturaliſten? Wenn es hoch kömmt, ſo verſtehen ſie etwan den Generalbaß; und glauben es ſey in einer ſo tiefſinnigen Wiſſenſchaft, als die Compoſition iſt, nichts mehr zu wiſſen nöthig, als daß man nur ſo viel Einſicht beſitze, verbothene Quinten und Octaven zu vermeiden, und etwan einen Trummelbaß, und zu demſelben eine oder zwo magere Mittelſtimmen dazu zu ſetzen: das übrige ſey eine ſchädliche Pedanterey, die nur am guten Geſchmacke und am guten Geſange hindere. Wenn keine Wiſſenſchaft nöthig, und das pure Naturell hinlänglich wäre; wie kömmt es denn, daß die Stücke von erfahrnen Componiſten mehr Eindruck machen, allgemeiner werden, und ſich länger im Credit erhalten, als die von ſelbſt gewachſenen Naturaliſten; und daß eines jeden guten Componiſten erſtere

Ausar-

Ausarbeitungen, den letztern nicht beykommen? Iſt dieſes dem puren Naturell, oder zugleich der Wiſſenſchaft zuzuſchreiben? Das Naturell, wird mit angebohren; und die Wiſſenſchaft wird durch gute Unterweiſung, und durch fleißiges Nachforſchen erlernet: beydes aber gehöret zu einem guten Componiſten. Durch den Operſtyl hat zwar der Geſchmack zu, die Wiſſenſchaft aber abgenommen. Denn weil man geglaubet hat, daß zu dieſer Art Muſik, mehr Genie und Erfindung, als Wiſſenſchaft der Setzkunſt erfodert würde; auch weil dieſelbe gemeiniglich bey den Muſikliebhabern mehr Beyfall findet, als eine Kirchen- oder Inſtrumental-Muſik: ſo haben ſich mehrentheils die jungen und ſelbſt gewachſenen Componiſten in Italien damit am erſten beſchäftiget; um ſowohl bald einen Credit zu erlangen, als auch in kurzer Zeit vor Meiſter, oder, nach ihrer Art, Maeſtri zu paßiren. Es hat aber die unzeitige Bemühung nach dieſem Titel verurſachet, daß die meiſten Maeſtri niemals Scholaren geweſen: indem ſie anfänglich keine richtigen Grundſätze erlernet haben, und nach erhaltenem Beyfall der Unverſtändigen, ſich der Unterweiſung nun ſchämen. Deswegen ahmet einer dem andern nach, ſchreibt ſeine Arbeit aus, oder giebt wohl gar fremde Arbeit für ſeine eigene aus, wie die Erfahrung lehret; zumal wenn dergleichen Naturaliſten ſich genöthiget finden, ihr Glück in fremden Landen zu ſuchen; und die Erfindungen nicht im Kopfe, ſondern im Koffer mit ſich führen. Haben ſie auch allenfalls noch die Fähigkeit etwas aus ihrem Kopfe zu erfinden, ohne ſich mit fremden Federn zu ſchmücken; ſo wenden ſie doch ſelten die gehörige Zeit an, die ein ſo weitläuftiges Werk, als eine Oper iſt, erfodert: ſondern es wird oftmals für eine beſondere Geſchicklichkeit gehalten, wenn einer die Fähigkeit beſitzet, in zehn oder zwölf Tagen ein ganz Singeſpiel hinzuſchmieren; und nur darauf bedacht iſt, daß es, wenn es auch weder ſchön noch vernünftig ſeyn ſollte, doch zum wenigſten etwas neues ſey. Es läßt ſich aber ſehr leicht begreifen, was in ſolcher Eil für gutes hervorgebracht werden könne. Die Gedanken müſſen ja, ſo zu ſagen, nur in der Luft erſchnappet werden, wie etwan ein Raubthier einen Vogel erhaſchet. Wo bleibt da die Ordnung, der Zuſammenhang, und die Säuberung der Gedanken? Endlich iſt es denn auch dahin gekommen, daß gegenwärtig in Italien nicht mehr ſo viel vortreffliche Componiſten anzutreffen ſind, als vormals. Fehlet es aber an erfahrnen Componiſten: wie kann da der gute Geſchmack erhalten, oder fortgepflanzet werden? Wer da weis, was zu einer vollkommenen Oper gehöret, der wird geſte-

hen müſſen, daß ein ſolches Werk nicht einen Anfänger, ſondern einen erfahrnen Componiſten, und mehr Zeit als wenige Tage erfodert. Allein die Componiſten haben mehrentheils das Unglück, daß, wenn ſie anfangen vernünftig zu ſchreiben, und das Wilde und Freche abzulegen, man ſie beſchuldigt, ſie hätten das Feuer verlohren; ſie hätten ſich erſchöpfet; ſie dächten nicht mehr ſo ſinnreich; ſie wären arm an Erfindung. Es kann ſeyn, daß ſolches bey vielen eintrifft: wollte man aber die Sache genau unterſuchen, ſo würde man finden, daß dergleichen Unglück nur den oben beſchriebenen Componiſten wiederfährt, welche die Setzkunſt niemals gründlich erlernet haben. Denn wo kein guter Grund vorhanden iſt; da kann auch das Gebäude nicht lange Beſtand haben. Iſt aber Talent, Wiſſenſchaft und Erfahrung mit einander vereiniget, ſo wird daraus ein ſolcher Brunnen, der nicht leicht zu erſchöpfen iſt. Es wird ja in allen Handlungen, in allen Wiſſenſchaften, und Profeßionen die Erfahrung ſo ſehr geachtet: warum denn nicht auch in der Muſik, und inſonderheit in der Compoſition? Wer da glaubet, daß es in derſelben nur auf ein Gerathewohl und auf einen blinden Einfall ankomme, der irret ſich ſehr, und hat von dieſer Sache nicht den geringſten Begriff. Die Erfindungen und Einfälle ſind zwar zufällig, und können durch Anweiſung nicht erlanget werden: die Säuberung und Reinigung, die Wahl und Vermiſchung der Gedanken aber, ſind nicht zufällig; ſondern ſie müſſen durch Wiſſenſchaft und Erfahrung erlernet werden: und dieſe ſind eigentlich das Hauptwerk, wodurch ſich der Meiſter vom Schüler unterſcheidet, und woran es noch einer großen Anzahl von Componiſten mangelt. Die Regeln der Compoſition, und was zum Satze gehöret, kann ein jeder erlernen; ohne eben allzuviel Zeit darauf zu wenden. Der Contrapunct behält ſeine unveränderlichen Regeln, ſo lange als vielleicht Muſik ſeyn wird: Die Säuberung, Reinigung, der Zuſammenhang, die Ordnung, die Vermiſchung der Gedanken hingegen, erfodern faſt bey einem jeden Stücke neue Regeln. Es pfleget alſo denenjenigen, die ſich auf das Ausſchreiben legen, oft fehl zu ſchlagen: ſo daß man bald merken kann, ob die Gedanken aus einem einzigen Kopfe ihren Urſprung haben; oder ob ſie nur auf eine mechaniſche Art zuſammen geſetzet worden ſind.

15. §.

In vorigen Zeiten wurde die Setzkunſt nicht ſo gering geachtet, wie in gegenwärtigen: Es wurden aber auch nicht ſo viel Stümper in derſelben

Digitized by Google

ben angetroffen, als itzo. Die Alten glaubeten nicht, daß man die Setzkunſt ohne Unterweiſung lernen könnte. Man hielte, den Generalbaß zu wiſſen, für nöthig, aber nicht für zulänglich, die Compoſition dadurch ohne weitere Anweiſung, zu erlernen. Es waren nur wenige, die ſich mit der Compoſition zu ſchaffen machten; und die, ſo es unternahmen, bemüheten ſich dieſelbe gründlich zu erlernen. Heut zu Tage aber, will faſt ein jeder, der nur etwas mittelmäßiges auf einem Inſtrumente zu ſpielen weis, zu gleicher Zeit auch die Compoſition erlernet haben. Hierdurch kommen eben ſo viele Misgeburten zur Welt; ſo daß es kein Wunder ſeyn würde, wenn die Muſik mehr ab, als zunähme. Denn, wenn die gelehrten und erfahrnen Componiſten nach und nach abgehen; wenn die neuern, wie itzo von vielen geſchieht, ſich auf das pure Naturell verlaſſen, und die Regeln der Setzkunſt zu erlernen für überflüßig, oder wohl gar dem guten Geſchmacke, und guten Geſange, für ſchädlich halten; wenn der, an ſich ſelbſt vortreffliche, Opernſtyl gemisbrauchet, und in Stücke eingemiſchet wird, wohin er nicht gehöret, ſo daß, wie in Welſchland bereits geſchieht, die Kirchen= und die Inſtrumentalmuſiken nach demſelben eingerichtet werden, und alles nach Opernarien ſchmecken muß: ſo hat man gegründete Urſachen zu befürchten, daß die Muſik ihren vorigen Glanz nach und nach verlieren dürfte; und daß es mit dieſer Kunſt bey den Deutſchen, und bey andern Völkern, endlich ergehen möchte, wie es mit andern verlohrnen Künſten ergangen iſt. Die Italiener haben in vorigen Zeiten den Deutſchen allezeit den Ruhm beygeleget, daß, wenn ſie auch nicht ſo viel Geſchmack beſäßen, ſie doch die Regeln der Setzkunſt gründlicher verſtünden, als ihre Nachbarn. Sollte nun die deutſche Nation, bey welcher der gute Geſchmack in den Wiſſenſchaften ſich immer weiter ausbreitet, ſich nicht beſtreben, einem Vorwurfe, der ihr, wenn ihre angehenden Componiſten die Unterweiſung und ein fleißiges Nachforſchen verabſäumen, und ſich dem puren Naturelle ganz und gar anvertrauen, vielleicht mit der Zeit gemacht werden könnte, vorzubeugen; und ſollte ſie ſich nicht bemühen, den Ruhm ihrer Vorfahren zu erhalten? Denn nur dadurch, wenn ein hervorragendes Naturell, durch gründliche Anweiſung, durch Fleiß, Mühe, und Nachforſchen unterſtützet wird; nur dadurch, ſage ich, kann ein beſonderer Grad der Vollkommenheit erreichet werden.

16. §. Es

Digitized by Google

16. §.

Es wolle niemand auf die Gedanken gerathen, als wenn ich verlangete, daß ein jedes muſikaliſches Stück nach den ſteifen Regeln des doppelten Contrapuncts, das iſt, nach den Regeln, wie die Stimmen einzurichten ſind, welche zugleich mit einander, auf eine wohlklingende Art, umgekehret, verwechſelt, und verſetzet werden ſollen, abgemeßen werden müßte. Nein, dieſes wäre eine verwerfliche Pedanterey. Ich behaupte nur, daß ein jeder Componiſt ſolche Regeln zu wiſſen ſchuldig ſey; die Künſteleyen aber da, wo es der gute Geſang erlaubet, ſo zu untermiſchen ſuchen müſſe, daß weder am ſchönen Geſange, noch an der guten Ausnahme, irgend einiger Abbruch verſpüret werde; und daß der Zuhörer keinen ängſtlichen Fleiß dabey bemerke: ſondern daß überall die Natur hervorleuchte. Das Wort: Contrapunct, pfleget ſonſt bey denen, die nur dem bloßen Naturell zu folgen gedenken, mehrentheils einen widrigen Eindruck zu machen, und für überflüßige Schulfüchſerey gehalten zu werden. Die Urſache iſt, weil ihnen nur der Name, nicht aber die Eigenſchaft und der Nutzen davon, bekannt iſt. Hätten ſie nur eine kleine Erkenntniß davon erlanget; ſo würde ihnen dieſes Wort nicht ſo fürchterlich klingen. Ich will eben keinen Lobredner aller Arten der doppelten Contrapuncte überhaupt abgeben; obgleich ein jeder davon, in gewiſſer Art, und zu rechter Zeit, ſeinen Nutzen haben kann. Doch kann ich auch nicht umhin, abſonderlich dem Contrapunct all' Ottava ſein Recht wiederfahren zu laſſen, und die genaue Kenntniß deſſelben, als eine unentbehrliche Sache, einem jeden angehenden Componiſten anzupreißen: weil dieſer Contrapunct nicht nur bey Fugen und andern künſtlichen Stücken höchſt nöthig iſt, ſondern auch bey vielen galanten Nachahmungen und Verkehrungen der Stimmen treffliche Dienſte thut. Daß aber die Alten in den muſikaliſchen Künſteleyen ſich zu ſehr vertiefet haben, und zu weit darinne gegangen ſind; ſo daß ſie darüber das Nothwendigſte in der Muſik, ich meyne das Rührende und Gefällige, faſt verabſäumet haben; iſt an dem. Allein, was kann der Contrapunct dafür, wenn die Contrapunctiſten mit demſelben nicht recht umzugehen wiſſen, oder einen Misbrauch daraus machen; und wenn die Liebhaber der Muſik, aus Mangel der Erkenntniß, keinen Geſchmack daran finden? Haben es nicht alle übrigen Wiſſenſchaften mit dem Contrapuncte gemein, daß man ohne die Kenntniß derſelben, auch kein Vergnügen davon haben kann? Z. E. Wer kann ſagen, daß er an der Trigonometrie, oder der Algebra Geſchmack finde, wenn

Digitized by Google

er gar nichts davon erlernet hat? Mit der Erkenntniß und Einſicht aber, wächſt auch die Achtung und Liebe zu einer Sache. Vornehme Perſonen laſſen ihre Kinder wohl nicht allemal in der Abſicht in vielerley Wiſſenſchaften unterrichten, um Werk davon zu machen: ſondern es geſchieht vielmehr deswegen, daß ſie in vielerley Wiſſenſchaften eine Einſicht erlangen ſollen, um bey Gelegenheit davon ſprechen zu können. Wären nun alle Muſikmeiſter auch zugleich Muſikverſtändige; wüßten ſie ihren Untergebenen von einer künſtlichen Muſik richtige Begriffe beyzubringen; ließen ſie dieſelben beyzeiten wohl ausgearbeitete Stücke ſpielen, und erkläreten ihnen den Inhalt davon: ſo würden ſie die Liebhaber nicht nur nach und nach an ſolche Arten von Muſik gewöhnen; ſondern die Liebhaber würden auch überhaupt mehr Einſicht in die Muſik erlangen, und mehr Vergnügen daran finden. Die Muſik würde dadurch in eine größere Achtung kommen, als ſie nicht iſt: und die wahren Tonkünſtler würden für ihre Arbeit mehr Dank verdienen. Da aber die meiſten Liebhaber die Muſik nur mechaniſch erlernen: ſo fällt dieſer Vortheil weg; und die Muſik bleibt in deſto größerer Unvollkommenheit: weil es ſowohl an guten Meiſtern, als an folgſamen Scholaren fehlet.

17. §.

Will man wiſſen, was denn nun eigentlich der Gegenſtand des weitern Nachforſchens ſeyn ſoll; ſo dienet zur Antwort: Wenn ein angehender Componiſt die Regeln der Harmonie, welche, ob es wohl vielen an der Kenntniß derſelben fehlet, doch nur, wie geſagt, das wenigſte und leichteſte in der Compoſition ſind, gründlich erlernet hat; ſo muß er ſich befleißigen, eine gute Wahl und Vermiſchung der Gedanken, nach der Abſicht eines jeden Stückes, vom Anfange bis ans Ende deſſelben, zu treffen; die Gemüthsbewegungen gehörig auszudrücken; einen fließenden Geſang zu erhalten; in der Modulation zwar neu, doch natürlich, und im Metrum richtig zu ſeyn; Licht und Schatten beſtändig zu unterhalten; ſeine Erfindungen in eine gemäßigte Länge einzuſchränken; in Anſehung der Abſchnitte, und der Wiederholungen der Gedanken, keinen Misbrauch zu begehen; ſowohl für die Stimme als Inſtrumente bequem zu ſetzen; in der Singmuſik nicht wider das Sylbenmaaß, noch weniger wider den Sinn der Worte zu ſchreiben; und ſowohl von der Singart, als von den Eigenſchaften eines jeden Inſtruments, eine hinlängliche Erkenntniß zu erlangen. Ein Sänger oder Inſtrumentiſt aber muß ſich angelegen ſeyn laſſen, der Stimme oder des Inſtruments vollkommen mächtig

zu werden; die Verhältniſſe der Töne kennen zu lernen; in Haltung des Zeitmaaßes und im Notenleſen recht feſt zu werden; die Harmonie zu erlernen, und vornehmlich, alles was zu einem guten Vortrage erfodert wird, recht in Ausübung zu bringen.

18. §.

Wer ſich in der Muſik hervor zu thun wünſchet; der muß die Erlernung derſelben nicht zu ſpät anfangen. Wer ſich in ſolchen Jahren dazu begiebt, wenn die Gemüthskräfte nicht mehr im Wachsthume, oder wenn der Hals oder die Finger nicht mehr biegſam ſind; und alſo keine rechte Fertigkeit erlangen können, weder die Triller, und die kleinen feinen Auszierungen oder Propretäten, noch die Paſſagien rund und deutlich zu machen: der wird nicht ſonderlich weit kommen.

19. §.

Ein Muſikus muß ſich ferner nicht mit allzuvielen andern Dingen beſchäftigen. Faſt eine jede Wiſſenſchaft erfodert ihren eigenen Mann. Es iſt zwar hier keinesweges die Meynung, als ob es eine Unmöglichkeit ſey, in mehr als einer Wiſſenſchaft zugleich, vortrefflich zu ſeyn. Es wird aber ein gleichſam außerordentliches Talent dazu erfodert, dergleichen die Natur nur ſelten hervorbringt. Viele verſehen es hierinne. Einige haben die Begierde alles zu erlernen, und fallen, ihrer veränderlichen Gemüthsbeſchaffenheit zufolge, von einer Sache auf die andere; bald auf dieſes, bald auf jenes Inſtrument; bald auf die Compoſition; bald auf andere Dinge außer der Muſik; und erlernen, wegen ihrer Wankelmuth, weder eins noch das andere aus dem Grunde. Einige, die ſich anfänglich etwa einer der höhern Wiſſenſchaften widmen, treiben die Muſik viele Jahre als ein Nebenwerk. Sie können nicht die gehörige Zeit, ſo die Muſik erfodert, darauf wenden; und haben weder Gelegenheit noch Mittel gute Meiſter zu halten, oder etwas gutes zu hören. Oefters lernen ſie nichts mehr als etwa Noten leſen; und durch einige Schwierigkeiten, ohne guten Vortrag und Geſchmack, ihren Zuhörern einen blauen Dunſt vor die Augen zu malen: und ſofern ſie das Glück haben, im Lande der Blinden einäugige Könige zu werden, und einigen Beyfall zu erhalten; gerathen ſie, aus Mangel der Erkenntniß, leicht auf den falſchen Wahn, als ob ſie wegen ihrer übrigen Wiſſenſchaften, vor andern Tonkünſtlern, die zwar nicht auf hohen Schulen ſtudiret, aber doch mehr Muſik als ſie erlernet haben, einen Vorzug verdieneten. Einige treiben die Muſik blos aus Mangel des Unterhalts, ohne den geringſten Ge-

Digitized by Google

Gefallen daran zu haben. Andere haben die Muſik in ihrer Jugend mehr durch eigene Uebung, als durch richtige Grundſätze erlernet. Bey erwachſenen Jahren ſchämen ſie ſich des Unterrichts, oder glauben keiner Anweiſung mehr benöthiget zu ſeyn. Deswegen laſſen ſie ſich nicht gerne verbeſſern, ſondern wollen vielmehr unter dem Namen der Liebhaber Lob verdienen. Füget es aber das Schickſal endlich nicht, daß ſie durch ihre andern Wiſſenſchaften zu einer Beförderung gelangen; ſo ergreifen ſie aus Noth die Muſik; mehrentheils aber bleiben ſie, wegen des Verluſtes der Zeit, die ſie auf andere Wiſſenſchaften haben wenden müſſen; aus Mangel des Talents, welches zu andern Wiſſenſchaften nicht hinreichend geweſen, und nun vielleicht zur Muſik noch weniger zulänglich iſt; oder aus Vorurtheil und falſcher Einbildung, welche von andern keine Verbeſſerung ertragen kann, von der einen Seite nur halbe Gelehrte; von der andern aber, kaum halbe Muſikverſtändige. Denn wer zum Studiren keine hinlänglichen Naturgaben beſitzt; der hat deren vielleicht noch weniger zur Muſik. Doch aber, hat ein ſolcher, der zugleich vom Studiren Werk machet, ein zureichendes Talent zur Muſik, und wendet bey dieſer eben den Fleiß an, wie er bey jenem gethan hatte: ſo hat er nicht nur vor andern Tonkünſtlern einen Vortheil voraus; ſondern er kann auch in der Muſik überhaupt mehr Nutzen ſtiften, als andere: welches mit vielen Beyſpielen dargethan werden kann. Denn wer da weis, wie viel Einfluß die Mathematik, ſammt denen unter ihrem Bezirke ſtehenden Wiſſenſchaften, die Weltweisheit, die Dichtkunſt, und die Redekunſt, in die Muſik haben; der wird geſtehen müſſen, daß die Muſik nicht nur einen größern Umfang habe, als viele glauben: ſondern auch, daß der bey den meiſten Muſikverſtändigen verſpürte Mangel obenbemeldeter Wiſſenſchaften, die größte Hinderniß an weiterem Fortkommen, und die Urſache ſey, warum die Muſik noch nicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht worden iſt. Wie kann es aber anders ſeyn: da diejenigen, ſo die Theorie beſitzen, ſelten in der Ausübung ſtark ſind: und die, ſo ſich in der Ausübung hervorthun, ſelten Meiſter in der Theorie abgeben können? Iſt es möglich die Muſik, bey ſo geſtallten Sachen zu einiger Vollkommenheit zu bringen? Es iſt demnach nöthig, jungen Leuten, die ſich auf die Muſik legen, ernſtlich anzurathen, daß ſie ſich bemühen möchten, wenn ihnen auch die Zeit nicht erlaubet, ſich in allen Studien zu üben, dennoch in den obengemeldeten Wiſſenſchaften, und hiernächſt auch, in einigen der ausländiſchen Sprachen, keine Fremdlinge

zu bleiben. Und wer ſich die Compoſition zu ſeinem Augenmerke erwählet; dem wird eine gründliche Einſicht in die Schauſpielkunſt nicht undienlich ſeyn.

20. §.

Die Eigenliebe wohl zu ordnen und im Zaume zu halten, ſoll das letzte ſeyn, welches ich einem, der in der Muſik weit zu kommen wünſchet, anrathe. Iſt eine unmäßige und übel geordnete Eigenliebe überhaupt ſehr ſchädlich; indem ſie leichtlich den Verſtand verdunkeln, und an der wahren Erkenntniß hinderlich ſeyn kann: ſo iſt ſie es gewiß auch bey der Muſik; und zwar dieſes um ſo viel mehr, je mehr ſie ſich bey dieſer einzuſchleichen pfleget. Sie findet bey der Muſik mehr Nahrung als bey andern Profeſſionen, bey welchen man ſich nicht, wie bey dieſer, mit einem bloßen Bravo abſpeiſen, und aufgeblaſen machen läßt. Wie viel Unordnungen hat ſie nicht ſchon in der Muſik angerichtet? Man gefällt ſich anfangs meiſtentheils ſelbſt mehr, als andern. Man iſt ſchon zufrieden, wenn man nur etwa zur Noth eine Stimme mitſpielen kann; Man läßt ſich durch das unzeitige und überflüſſige Loben verblenden; und nimmt es wohl gar für einen verdienten Lohn an. Man will durchaus keinen Widerſpruch, keine Erinnerungen oder Verbeſſerungen leiden. Sollte jemand ſich dergleichen etwan aus Noth, wenn es geſchehen muß, oder aus guter Meynung unterfangen: ſo hält man denjenigen, der ſo verwegen iſt, augenblicklich für einen Feind. Man ſchmeichelt ſich oftmals, bey einer ſehr geringen Erkenntniß, doch ſehr vieles zu wiſſen, und ſuchet ſich wohl über ſolche zu erheben, von denen man noch lernen könnte. Ja, was noch mehr iſt, man verachtet wohl gar dieſelben, aus Eiferſucht, Neid und Misgunſt. Sollte es aber genau unterſuchet werden, ſo beſtehet ſolches vermeynte Wiſſen, bey vielen, nur aus einer Marktſchreyerey, nämlich: daß man etwan einige Kunſtwörter aus theoretiſchen Schriften ins Gedächtniß gefaſſet hat; oder daß man von den muſikaliſchen Kunſtſtücken zwar ein wenig zu reden, ſolche aber nicht zu machen weis. Hierdurch kann man ſich nun zwar bey Unwiſſenden einiges Anſehen erwerben; bey Muſikverſtändigen aber, ſteht man in Gefahr, lächerlich zu werden: weil man denen Handwerkern gleichet, die zwar das Handwerkszeug zu nennen, aber ſchlecht zu gebrauchen wiſſen. Wie es denn verſchiedene Menſchen giebt, welche von einer Kunſt oder Wiſſenſchaft zwar vieles zu reden im Stande ſind: in der *That aber*, viel weniger in der Ausübung zeigen können, als vielleicht andere,

andere, welche weit weniger mit Worten davon pralen. Hat man es vielleicht endlich noch durch eine gute Anweiſung dahin gebracht, daß man einigen Beyfall verdienet; ſo rechnet man ſich ſogleich unter die Anzahl der Virtuoſen; und glaubet ſchon die erſte Stufe des Parnaſſes überſtiegen zu haben. Man ſchämet ſich dahero eines fernern Unterrichts; oder hält denſelben für unnöthig. Man verläßt den Meiſter in der beſten Zeit, oder in der Blüte des Wachsthums. Man ſuchet nicht das Urtheil erfahrner Leute ſich zu Nutzen zu machen; ſondern man bleibt lieber in der Unwiſſenheit ſtecken, als daß man ſich ein wenig herablaßen wollte, um noch Lehren anzunehmen. Und wenn man auch allenfalls noch jemanden um dieſen oder jenen Zweifel befraget: ſo geſchieht es doch oft mehr in der Abſicht gelobet zu werden, als die Wahrheit zu hören. Wer wollte endlich alle das Unheil erzählen, welches eine verkehrte Eigenliebe anrichten kann. Es ſey mir genug dargethan zu haben, daß ſie, ob ſie auch gleich eine falſche Zufriedenheit wirket, dennoch eine der größten Hinderniſſe am Wachsthum in der Muſik ſey.

21. §.

Zum Beſchluße muß ich noch einigen, die ſich durch das Vorurtheil, als ob das Blaſen auf der Flöte der Bruſt oder Lunge ſchädlich ſey, zur Nachricht ſagen: daß ſolches nicht nur nicht ſchädlich, ſondern vielmehr zuträglich und vortheilhaft ſey. Die Bruſt wird dadurch mehr und mehr eröfnet und ſtärker gemachet. Ich könnte, wenn es nöthig wäre, mit Exempeln beweiſen, daß einige junge Leute, die einen ſehr kurzen Athem hatten, und kaum fähig waren ein paar Tacte in einem Athem zu ſpielen, es endlich durch das Blaſen der Flöte, in einigen Jahren, dahin gebracht haben, daß ſie mehr als zwanzig Tacte in einem Athem zu ſpielen vermögend worden. Es iſt alſo daraus zu ſchließen, daß das Blaſen auf der Flöte der Lunge eben ſo wenig ſchade, als das Reuten, Fechten, Tanzen und Laufen. Man muß es nur nicht misbrauchen; und weder bald nach der Mahlzeit blaſen, noch ſogleich aufs Blaſen, wenn die Lunge noch in einer ſtarken Bewegung iſt, einen kalten Trunk thun. Daß die Trompete eine ſtärkere Lunge, und noch weit mehr Kräfte des Leibes erfodere, als die Flöte; wird niemand in Abrede ſeyn. Dem ungeachtet zeiget die Erfahrung, daß Leute, ſo ſich mit der Trompete abgeben, mehrentheils ein ſehr hohes Alter erreichen. Ich weis mich ſelbſt, von meiner Jugend an, zu erinnern, daß ein junger Menſch, von ſehr ſchwacher Leibesbeſchaffenheit, ein Trompeter worden;

und auf dieſem Inſtrumente, nicht nur ſich ſehr fleißig geübet, ſondern es auch ziemlich weit gebracht hat. Dieſer iſt nicht nur bis itzo noch am Leben; ſondern befindet ſich auch wohl, und bey guten Kräften. Daß aber die Ausübung der Flöte, oder der Trompete, ſo wie die vorhin erwähnten Leibesübungen, einen geſunden Cörper erfodere, und keinen, der ſchon die Schwindſucht hat, weder heile, noch ihm ſonſt anzurathen ſey: wird auch nicht geläugnet. Ich habe ſchon oben angeführet, daß zu einem jeden Muſikus überhaupt, er ſpiele welches Inſtrument er wolle, kein ſchwacher oder ſiecher, ſondern ein vollkommen geſunder Körper, und ein munterer und aufgeweckter Geiſt erfodert werde: weil beyde gemeinſchaftlich wirken müſſen.

Digitized by Google

Das I. Hauptſtück.

Kurze Hiſtorie und Beſchreibung der Flöte traverſiere.

1. §.

Bey fabelhaften und ungewiſſen Erzählungen vom Urſprunge der Flöten ſo in die quere vor den Mund gehalten werden, will ich mich nicht aufhalten. Weil wir keine ganz ſichere Nachricht davon haben; ſo kann es uns gleich viel ſeyn, ob der Phrygiſche König **Mydas**, oder ein anderer, dieſelben erfunden habe. Ob ein ausgehöhlter, oben abgebrochener Stamm eines Holunderſtrauchs, in welchem an der Seite eine kleine Oefnung eingefaulet geweſen; darauf juſt der Zug des Windes getroffen; oder ſonſt was anders zu dieſer Erfindung den erſten Anlaß gegeben habe; kann ich gleichfalls nicht entſcheiden.

2. §.

Daß aber in den Abendländern, die Deutſchen die erſten geweſen, welche den Grund zur Flöte traverſiere nebſt vielen andern Blasinſtrumenten, wo nicht von neuem geleget, doch zum wenigſten wieder hervorgeſuchet haben; iſt außer allem Zweifel. Die Engländer nennen dieſes Inſtrument deswegen: the German Flute, (die deutſche Flöte.) Die Franzoſen benennen es ebenfalls la Flûte alemande. (ſ. Principes de la Flûte Traverſiere, ou de la Flûte alemande, par Mr. Hotteterre le Romain.)

3. §. Mi-

Digitized by Google

3. §.

Michael Prätorius nennet dieſe Flöte, in ſeinem Theatro Inſtrumentorum, welches 1620, zu einer Zeit, wo noch keine von den itzo daran befindlichen Klappen üblich war, in Wolfenbüttel gedrucket worden: die **Querflöte.** Dasjenige Inſtrument aber, welches noch heut zu Tage bey den Soldaten zur Trommel gebrauchet wird, nennet er zum Unterſchied: die Schweitzerpfeiffe.

4. §.

Es iſt alſo die Flöte traverſiere vor dieſem nicht ſo, wie itzo, beſchaffen geweſen. Weil die, zu dem halben Tone Dis, unentbehrliche Klappe daran fehlete; konnte man darauf nicht aus allen Tonarten ſpielen. Ich habe ſelbſt eine von dieſer Art in Händen, welche in Deutſchland, vor ohngefähr ſechzig Jahren verfertiget worden, und welche eine Quarte tiefer ſteht, als die gewöhnlichen. Die Franzoſen ſind die erſten geweſen, welche dieſes Inſtrument, durch Beyfügung einer Klappe brauchbarer gemacht haben, als es bey den Deutſchen vor dieſem nicht war.

5. §.

Die eigentliche Zeit, wenn dieſe Verbeſſerung geſchehen, und wer der Urheber davon ſey, iſt nicht wohl gewiß zu beſtimmen: ungeachtet ich mir alle Mühe gegeben habe, es zuverläßig zu erfahren. Vermuthlich iſt es noch kein Jahrhundert her: und ohne Zweifel iſt dieſe Verbeſſerung in Frankreich zu eben der Zeit unternommen worden, da man die Schallmey in den Hoboe, und den Bombard in den Baſſon verwandelt hat.

6. §.

Der erſte, der ſich auf der verbeſſerten Flöte traverſiere, in Frankreich, beſonders hervor gethan, berühmt und beliebt gemacht hat, iſt der, wegen gewiſſer beſondern Schickſale, merkwürdige **Philibert.** Hierauf kam: **la Barre**, und **Hotteterre le Romain.** Dieſen folgeten **Büffardin** und **Blavet**; brachten es aber in der Ausübung viel weiter als ihre Vorfahren.

7. §.

Wie nun dieſe itzt erzählten franzöſiſchen Tonkünſtler die erſten geweſen ſind, ſo dieſes Inſtrument nach ſeinen Eigenſchaften gut geſpielet haben: ſo haben es die Deutſchen von ihnen, und zwar in der verbeſſerten Geſtalt, nämlich mit der einen Klappe, ſeit ohngefähr funfzig oder ſechzig Jahren her, wieder bekommen. Der beſondere Beyfall, und die

große Neigung, ſo die Deutſchen allezeit gegen die Blasinſtrumente geheget haben, hat verurſachet, daß die Flöte traverſiere nunmehr in Deutſchland eben ſo allgemein worden, als ſie in Frankreich iſt.

8. §.

Bis hieher hatte die Flöte noch immer nur eine Klappe. Nachdem ich aber nach und nach die Eigenſchaften dieſes Inſtruments einſehen lernete; befand ich, daß immer noch ein kleiner Mangel der Reinigkeit gewiſſer Töne vorhanden war: welchem aber auf keine andere Art, als durch Zuſetzung der zweyten Klappe, abgeholfen werden konnte. Ich habe alſo dieſe zweyte Klappe im Jahr 1726. hinzugefüget. * Und alſo iſt hieraus diejenige Flöte traverſiere entſtanden, deren Abbildung man Tab. I. Fig. 1. ſehen kann.

* Die Urſache dieſer zweyten Klappe erkläre ich weitläuftiger im 8. §. des III. Hauptſtückes.

9. §.

In den alten Zeiten beſtund die Flöte traverſiere nur aus einem Stücke, wie die noch heut zu Tage übliche Schweitzerpfeiffe, oder die ſogenannte Querpfeiffe der Soldaten: nur war ſie eine Octave tiefer als die letztere. Als aber in Frankreich die eine Klappe hinzugefüget wurde, um die Flöte, ſo wie andere Inſtrumente, zur Muſik brauchbarer zu machen: ſo bekam dieſe Flöte zugleich, nicht nur von außen eine beſſere Geſtalt; ſondern ſie wurde auch, um mehrerer Bequemlichkeit willen, in drey Stücken getheilet, nämlich: ein Kopfſtück, worinnen ſich das Mundloch befindet; ein Mittelſtück mit ſechs Löchern; und das Füßgen, woran die Klappe zu finden iſt. Dieſe drey Stücken würden auch zulänglich geweſen ſeyn: wenn man aller Orten einerley Stimmung hätte. Weil aber der Ton, nach welchem man ſtimmet, ſo ſehr verſchieden iſt; daß nicht nur in einem jeden Lande, ſondern auch mehrentheils in einer jeden Provinz und Stadt, eine andere Stimmung, oder herrſchender Ton, eingeführet iſt; zugeſchweigen, daß der Clavicymbal, an eben demſelben Orte, durch unachtſame Stimmer, bald hoch, bald tief geſtimmet wird: ſo hat man, vor ohngefähr dreyßig Jahren, die Flöte mit mehrern Mittelſtücken verſehen. Man hat zu dem Ende das lange Mittelſtück, mit ſechs Löchern, in zween Theile getheilet; um die Flöte bequemer bey ſich tragen zu können: und anſtatt eines, und zwar des oberſten Stückes von dieſen zween Theilen, hat man zwey bis drey verfertiget, welche, weil immer eines kürzer als das andere ſeyn muß, ſich damals ohngefähr um

einen halben Ton von einander unterſchieden; denn die Länge oder Kürze der Flöte verurſachet, daß der Ton entweder tiefer oder höher wird. Konnte man damit noch nicht ſtimmen, weil öfters das eine Stück zu tief, das andere hingegen zu hoch war; ſo mußte man das höchſte Mittelſtück aus dem Kopfe der Flöte um etwas ausziehen. Allein, da der Unterſchied dieſer Mittelſtücken zu groß war, und man folglich die Mittelſtücken weiter ausziehen mußte, als die Structur der Flöte erlaubet, indem ſie dadurch falſch wird: ſo hat man endlich das Mittel gefunden, noch mehrere Mittelſtücken hinzuzufügen, deren jedes, von dem andern, in der Stimmung, nicht mehr als um ein Komma, oder ein Neuntheil eines ganzen Tones, unterſchieden iſt. Sechs Mittelſtücken machen alſo etwas mehr, als einen großen halben Ton aus: welches auch der Bau der Flöte, ohne Nachtheil der reinen Stimmung erlaubet: und ſollte es die Noth erfodern: ſo könnten wohl noch ein paar Mittelſtücken mehr hinzugefüget werden.

10. §.

In dem Kopfſtücke der Flöte, zwiſchen dem Deckel deſſelben, und dem Mundloche, iſt ein Pfropf von Kork zu befinden, welchen man nach Belieben hin und her ſchieben kann. Dieſer Pfropf iſt in der Flöte unentbehrlich; und thut in derſelben eben die Wirkung, welche die Stimme, oder das unter dem Stege aufrecht ſtehende Hölzgen, in der Violine machet. Dieſe verurſachet entweder einen guten oder ſchlechten Ton; nachdem ſie recht oder unrecht geſetzet wird: und jener, wenn er entweder zu tief hinein gedrücket, oder zu weit heraus gezogen wird; iſt nicht nur am guten Tone, ſondern auch an der reinen Stimmung überhaupt, hinderlich.

11. §.

Wenn die Flöte, durch die Mittelſtücken, verkürzet oder verlängert wird; ſo würde ſie, wenn der Pfropf allezeit an einem Orte ſtehen bleiben ſollte, die reine Stimmung der Octaven verlieren. Es muß deswegen dieſer Pfropf, zu einem jeden kürzern Stücke, weiter von dem Mundloche zurück gezogen; hingegen zu jedem längern Stücke, näher zu dem Mundloche hinein gedrücket werden. Um dieſes deſto bequemer bewerkſtelligen zu können, iſt nöthig, daß man an dem Pfropfe eine an ihm und dem Deckel der Flöte zugleich befeſtigte Schraube habe: als welche ſo wohl zu dem Ausziehen als Hineindrücken deſſelben dienet.

12. §.

Digitized by Google

12. §.

Will man wiſſen ob der Pfropf an ſeinem rechten Orte ſtecke; ſo probire man das tiefe D. gegen das mittelſte und höchſte D. Sind dieſe zwo Octaven gegen einander rein; ſo hat es ſeine Richtigkeit. Iſt aber das höchſte D. zu hoch, und das tiefe folglich zu tief; ſo ziehe man den Pfropf um ſo viel zurück, bis ſie rein werden. Iſt hingegen das höchſte D. zu tief, und das tiefe zu hoch; ſo drücke man den Pfropf um ſo viel tiefer hinein, bis beyde Octaven rein ſtimmen.

13. §.

Vom Ausziehen der Mittelſtücken iſt zu merken, daß man darinne nicht zu weit gehen darf: ſonſt wird das eingeſtrichene C, und der Triller ſowohl auf denſelben, als auf dem Cis, zu hart. Deswegen iſt nöthig, daß die Mittelſtücken, wie ſchon oben geſaget worden, nicht mehr als um ein Komma von einander unterſchieden ſeyn dürfen: oder man müßte den inwendigen leeren Raum, mit einem Ringe, der ſo dick als der Zapfen wäre, ausfüllen. Das Ausziehen der Stücken darf nirgends anders als nur allein am dicken Ende, welches in das Kopfſtück geht, geſchehen. Denn wenn es am dünnen Ende, oder zwiſchen dem unterſten Ende und dem Füßgen geſchieht; ſo wird wegen der Löcher, welche durch die weitere Entfernung von einander, die folgenden Töne erhöhen, die ganze Flöte verſtimmet.

14. §.

Vor nicht gar langer Zeit, iſt eine Erfindung zum Vorſchein gekommen, vermöge welcher man das Füßgen der Flöte aus zwey Stücken gemacht hat, welche man, wie eine Nadelbüchſe, um einen halben Zoll auseinander ziehen, und wieder zuſammen ſchieben, folglich das Füßgen länger oder kürzer machen kann. Das Ausziehen geſchieht unter den Löchern worauf die Klappen liegen. Die Abſicht ſoll ſeyn, daß das Füßgen zu einem jeden kürzern Mittelſtücke, etwas kürzer werden ſolle; und die Flöte alſo, vermittelſt der ſechs Mittelſtücken, um einen ganzen Ton höher oder tiefer gemacht werden könne. Dieſe Erfindung, wenn ſie Stich hielte, würde ihren Werth haben. Da aber durch die Verkürzung des Füßgens, nur das D. höher wird; die folgenden Töne, als: Dis, E, F, G, u. ſ. w. aber, mehrentheils in ihrer Stimmung bleiben, und ſich nicht mit dem D. zugleich, im gehörigen Verhalte erhöhen: ſo folget daraus, daß die Flöte zwar um einen ganzen Ton höher, aber auch, nur das erſte Stück ausgenommen, durch und durch falſch wird. Dieſe Erfindung iſt alſo

Digitized by Google

aus dieſen, und denen im vorigen §. angeführten Gründen, als höchſt ſchädlich und nachtheilig, zu verwerfen. Sie dienet zu weiter nichts, als daß man aus Sparſamkeit, mit einer übelgeſtimmten Flöte, zur Noth dasjenige verrichten könnte, wozu ſonſt zwo verſchiedene Flöten, nämlich eine hohe und tiefe, nöthig wären. Wer ſich aber dieſer Erfindung bedienen wollte, der würde in Gefahr ſtehen, ſich das Gehör ſehr zu verderben: und der Urheber verräth ſich, daß er weder den Verhalt der Töne verſteht, noch ein gut muſikaliſch Gehör hat.

15. §.

An dem Kopfſtücke läſſet ſich eine dergleichen Verkürzung und Verlängerung beſſer, als an dem Füßgen, anbringen. Man theile nämlich das Kopfſtück in zween Theile, und mache an dem unterſten Theile einen etwas längern Zapfen, als der am Mittelſtücke iſt. Dieſen ſtecke man in den oberſten Theil des Kopfes; ſo wird man den Kopf, ohne Nachtheil der Stimmung, kürzer und länger machen, und den durch die vorhin gemeldete Erfindung vergebens geſuchten Vortheil bequem erreichen können. Ich habe hiervon ſelbſt die Probe gemacht, und ſie bewährt gefunden.

16. §.

Vor ohngefähr dreyßig Jahren haben einige der Flöte, in der Tiefe, noch einen Ton mehr, nämlich das C, beyfügen wollen. Sie machten deswegen das Füßgen um ſo viel länger, als zu einem ganzen Tone erfodert wird, und ſetzten, um das Cis zu haben, noch eine Klappe hinzu. Weil aber ſolches ſowohl der reinen Stimmung, als auch dem Tone der Flöte ſelbſt nachtheilig zu ſeyn geſchienen; ſo iſt dieſe vermeynte Verbeſſerung wieder erloſchen, und nicht allgemein worden.

17. §.

Auſſer der gewöhnlichen Flöte traverſiere hat man noch unterſchiedene andere, wiewohl nicht ſo gewöhnliche, entweder größere oder kleinere Arten von Flöten. Es giebt tiefe Quartflöten; Flöten d'amour; kleine Quartflöten, u. ſ. w. Die erſtern ſind um eine Quarte; die zweyten um eine kleine Terze tiefer; die dritten aber um eine Quarte höher, als die gewöhnliche Flöte traverſiere. Unter dieſen ſind die Flöten d'amour noch die beſten. Alle aber kommen ſie zur Zeit der ordentlichen Flöte traverſiere, an Reinigkeit und Schönheit, nicht bey. Wer im übrigen auf einer von dieſen auſſerordentlichen Arten ſich üben will, der kann, wenn er ſich nur einen andern Schlüſſel der Noten einbildet, ſie im übrigen alle ſo wie die gewöhnliche Flöte traverſiere handhaben.

18. §.

Digitized by Google

18. §.

Die Materie woraus die Flöten verfertiget werden, iſt hartes Holz von unterſchiedener Art, als: Buchsbaum, Ebenholz, Königsholz, Lignum ſanctum, Granatille, u. ſ. w. Der Buchsbaum iſt das allgemeinſte und dauerhafteſte Holz zu Flöten. Das Ebenholz aber giebt den ſchönſten und helleſten Ton. Wer den Ton der Flöte kreiſchend, rauh, und unangenehm machen will; der kann ſie, wie einige verſuchet haben, mit Meſſing ausfüttern.

19. §.

Weil ſich in der Flöte, wenn ſie geblaſen wird, Feuchtigkeiten anſetzen, welche ihr ſchädlich ſind; ſo muß ſie öfters, mit einem an ein Stöckgen feſtgemachten Lappen, ſorgfältig gereiniget werden. Und damit ſich die Feuchtigkeiten nicht in das Holz einziehen können: muß man ſie zuweilen mit Mandelöl einſchmieren.

Das II. Hauptſtück.

Von Haltung der Flöte, und Setzung der Finger.

1. §.

Um mich hierbey deutlich erklären zu können, wird nöthig ſeyn, daß ich die Finger durch Ziffern andeute: damit man bey der, in der I. Tabelle abgezeichnet befindlichen Flöte, ohne Weitläuftigkeit erſehen könne, von welchen Fingern ich rede. Ich bezeichne alſo den Zeigefinger der linken Hand mit 1; die zween folgenden mit 2. 3; der kleine Finger dieſer Hand wird nicht gebrauchet. Den Zeigefinger der rechten Hand bemerke ich mit 4; die zween folgenden mit 5. 6. Die Ziffern 7. und 8. ſind dem kleinen Finger der rechten Hand gewidmet. Wenn er mit 7. benennet iſt, berühret er die kleine, und wenn er mit 8. bezeichnet iſt, die krumme Klappe. Auf eben dieſe Weiſe werden inskünftige, bey der Fingerordnung, (Application) und allen übrigen Stellen, die

Finger angedeutet werden: nur iſt zu merken, daß die mit 1. bis 6. bezeichneten Finger die Löcher der Flöte zudecken; die mit 7. und 8. bemerkten aber, die Klappen niederdrücken, und folglich die Löcher aufmachen.

2. §.

Wenn die Flöte ungezwungen gehalten und geſpielet werden ſoll; ſo müſſen, wenn man dieſelbe zuſammen ſchraubet, die Löcher der beyden Mittelſtücken, mit dem Loche, welches durch die krumme Klappe bedecket wird, in gerader Linie ſtehen: damit man mit dem kleinen Finger der rechten Hand, beyde Klappen bequem erreichen könne. Das Kopfſtück muß, aus der geraden Linie, um ſo viel nach dem Munde einwärts gedrehet werden, als ohngefähr der Durchſchnitt des Mundlochs austrägt.

3. §.

Den Daumen der linken Hand ſetze man, dem mit 2. bezeichneten Finger, faſt gerade gegen über; und zwar die Spitze vom Daumen einwärts gebogen. Die Flöte lege man zwiſchen den Ballen und das zweyte Glied des 1. Fingers, ſo, daß wenn man den erſten Finger krumm auf die Flöte leget, derſelbe das oberſte Loch bequem bedecken könne. Auf dieſe Weiſe wird man die Flöte, wenn man ſie an den Mund ſetzet, nicht allein mit dem 1. Finger und dem linken Daumen, welcher das Gegengewicht ausmacht, ohne Hülfe der andern Finger, oder der rechten Hand, bequem an den Mund drücken, und feſt halten; ſondern auch mit einem jeden Finger der linken Hand, ohne Zuthun der rechten, Triller ſchlagen können.

4. §.

Was die rechte Hand anlanget, ſo ſetze man den Daumen derſelben, krumm und auswärts gebogen, mit der Spitze unter den 4. Finger. Die übrigen Finger aber, ſo wohl dieſer, als der linken Hand, ſetze man krumm eingebogen auf die Löcher; doch nicht mit den Spitzen: ſonſt würde man die Löcher nicht ſo zumachen können, daß keine Luft heraus gienge. Das Krummbeugen der Finger aber dienet darzu, daß man dadurch mehr Kräfte hat, die Triller geſchwind und egal zu ſchlagen.

5. §.

Den Kopf muß man beſtändig gerade, doch ungezwungen, in die Höhe halten: damit der Wind im Steigen nicht verhindert werde. Die Arme muß man ein wenig auswärts in die Höhe halten, doch den linken mehr als den rechten; und ſie ja nicht an den Leib drücken: damit man nicht genöthiget werde, den Kopf nach der rechten Seite zu, ſchief zu halten; als welches nicht allein eine üble Stellung des Leibes verurſachet,

ſon-

Digitized by Google

ſondern auch im Blaſen ſelbſt hinderlich iſt: indem die Kehle dadurch zu-ſammen gedrücket wird, und das Athemholen, nicht, wie es ſoll, mit einer Leichtigkeit geſchehen kann.

6. §.

Die Flöte muß man allezeit feſt an den Mund drücken; nicht aber mit der Hand bald ein- bald auswärts drehen: als wodurch der Ton entweder tiefer, oder höher wird.

7. §.

Die Finger muß man gerade über den Löchern halten; und ſie niemals, weder enger zuſammen ziehen, noch weiter auseinander dehnen: um keine unnöthigen und weitläuftigen Bewegungen damit zu machen. Deswegen muß man den rechten Daumen allezeit an einerley Ort ſetzen; nicht, die Flöte damit zu halten, als wozu nur der linke beſtimmet iſt: ſondern damit auch die übrigen Finger dadurch ihren feſten Platz behalten, und deſto leichter auf die Löcher treffen können. Wie man denn überhaupt die Nerven ein wenig anſpannen muß, um die Triller egal und brillant zu ſchlagen.

8. §.

Es iſt auch nöthig auf die Finger ſehr fleißig Achtung zu geben; damit man ſich nicht gewöhne, dieſelben im währenden Spielen hoch aufzuheben, oder einen höher als den andern zu erheben: weil es widrigenfalls unmöglich iſt, die Paſſagien ſehr geſchwind, rund, und deutlich vorzutragen; welches doch eines der vornehmſten Stücke im Spielen iſt. Doch müſſen die Finger auch nicht allzunahe über die Löcher, ſondern zum wenigſten um die Breite eines kleinen Fingers in die Höhe gehalten werden: damit die Helligkeit und Reinigkeit des Tones nicht verhindert werde.

9. §.

Man hüte ſich, mit der rechten Hand, bey Haltung der Flöte, der linken zu Hülfe zu kommen; noch mehr, den kleinen Finger, um die Flöte feſt zu halten, auf einer von den Klappen liegen zu laſſen, wenn ſie geſchloſſen ſeyn ſoll. Dieſen Fehler habe ich bey ſehr vielen, die von dieſem Inſtrumente Werk machen, wahrgenommen. Es iſt aber dieſes eine ſchädliche Gewohnheit. Denn, wenn man in geſchwinden Paſſagien, wo eine Hand um die andere wechſelsweiſe arbeitet, bey dem ein- und zweygeſtrichenen E, und bey dem ein- und zweygeſtrichenen F, (ſiehe die Fingerordnung der Flöte) den kleinen Finger auf der Klappe liegen

läßt,

läßt, und ſie folglich offen behält; ſo werden dieſe Töne dadurch um ein Komma, oder ein Neuntheil eines Tones zu hoch: welches aber dem Gehöre kein Vergnügen macht. Zu dem zweygeſtrichenen Fis, G, A, B, H, ſchadet das Eröffnen der Klappe nichts.

Das III. Hauptſtück.

Von der Fingerordnung oder Application, und der Tonleiter oder Scala der Flöte.

1. §.

Weil ich bey dem folgenden Hauptſtücke, welches vom Anſatze handelt, an einigen Orten ſchon eine Kenntniß der Fingerordnung vorausſetzen muß; ohne welche man die allda gegebenen Regeln nicht würde ausüben können: ſo befinde ich für nöthig, hier zuvörderſt die Fingerordnung, und zwar diejenige, der ich mich ſelbſt bediene, und die ich als die beſte finde, mitzutheilen.

2. §.

Die Namen der Haupttöne* ſind, wie bekannt: **C, D, E, F, G, A, H.**** Dieſe werden durch alle Octaven wiederholet. Zween unter ihnen nämlich F gegen E, und C gegen H, ſind halbe, die übrigen aber ganze Töne. Die auf der Flöte vorkommende tiefere Octave, iſt diejenige, in welcher man, um ſie von der höhern zu unterſcheiden, bey der Benennung, über die Buchſtaben einen Strich zu ſetzen, und ſie: die **eingeſtrichenen,** zu benennen pfleget. In der folgenden Octave ſetzet man zween Striche über die Buchſtaben, und benennet ſie: die **zweygeſtrichenen.** In der darauf folgenden Octave ſetzet man drey Striche über die Buchſtaben, und giebt ihnen den Namen: **dreygeſtrichene.** Dieſe Art die Töne zu benennen hat von der deutſchen Tabulatur, die vor Alters bey dem Claviere üblich war, ihren Urſprung genommen. Dieſe ſieben Töne werden auf einem Syſtem von fünf Linien, welches bey der Flöte mit dem G Schlüſſel auf der zweyten Linie bezeichnet

wird,

wird, durch die Noten vorgeſtellet: ſo daß die Note eines Tones immer eine Linie, und die Note des darauf folgenden Tones den Raum darneben beſitzt. Folglich ſteht das eingeſtrichene D als der tiefſte gewöhnliche Ton der Flöte, auf dem Raume unter der unterſten Linie. Hierauf folgen die andern wechſelsweiſe auf der Linie und dem Raume, bis zu dem zweygeſtrichenen G. Zu den darüber liegenden Tönen, pfleget man, wenn ſie vorkommen, immer eine Linie mehr zu ziehen, und folglich auch einen Raum mehr zu machen, und alſo bis zu der äußerſten Höhe zu verfahren. ſiehe Tab. I. Fig. 1.

* Ich nenne ſie deswegen Haupttöne, weil ſie zuerſt üblich geweſen ſind, und weil ſie ſich auf dem Syſtem von 5 Linien, auf welches man die Noten ſetzt, ehe es noch durch die Verſetzungszeichen verändert wird, als ſolche darſtellen.

** Ich werde mich durch dieſes ganze Buch, bey Benennung der Töne, der großen deutſchen Anfangsbuchſtaben bedienen, und wo es nöthig, die Octave worinne ſie ſtehen mit Worten anzeigen. Es geſchieht theils der Bequemlichkeit des Druckes wegen; theils um an einigen Orten keine Verwirrung anzurichten.

3. §.

Zwiſchen den ganzen Tönen dieſer ſieben Haupttöne, liegen noch fünf andere Töne, welche den Raum zwiſchen dieſen Haupttönen in zwo, obgleich an einigen Orten ungerade Hälften theilen; und deswegen, im Verhalt gegen den darunter oder darüber liegenden Hauptton, große oder kleine halbe Töne* ausmachen. Eben wegen dieſer Ungleichheit werden ſie auf zweyerley Art benennet, auf zweyerley Art im Schreiben angedeutet, und auf zweyerley Art, nach der reinen Stimmung, angegeben. Sie erhalten im Deutſchen ihre Benennung durch zwo, den Haupttönen angehengete Sylben: **es** oder **is**; und werden zwar auf der Linie oder dem Raume des Haupttones; doch aber, entweder mit einem Erniedrigungs- oder Erhöhungszeichen angedeutet. Steht einer dieſer Töne einen halben Ton unter dem Haupttone; ſo henget man den Buchſtaben des Haupttones die Sylbe: **es** an; und ſetzet der Note **ein rundes b vor**, welches man das **Erniedrigungszeichen** betittelt. Dieſes verurſachet, daß man allezeit den halben Ton unter dem Hauptone greifen muß. Bey der Benennung mit der Sylbe: **es** leiden das A und E eine Ausnahme, als welchen nur das bloße s angehenget wird; und der halbe Ton unter dem H, heißt gemeiniglich nur B. Ihre Benennungen ſind alſo folgende: **Des, Es, Ges, As, B.** Der Unterſchied

terſchied dieſer halben Töne breitet ſich alsdenn, wenn ſie unter die Haupttöne vermiſchet werden, nothwendig auch auf die beyden in der natürlichen Scala befindlichen halben Töne aus; folglich entſteht daraus noch das **Ces**, und **Fes**: ſ. Tab. I. Fig. 2. Soll man aber den halben Ton über dem Hauptone nehmen; ſo ſetzet man der Note des Hauptones, **ein doppeltes Kreuz**, oder Diáſis vor: welches man das **Erhöhungszeichen** nennet: und bey der Benennung dieſer Töne, wird dem Buchſtaben des Hauptons die Sylbe: **is** angehenget; folglich heißen ſie: **Cis, Dis, Fis, Gis, Ais.** Hierzu geſellen ſich noch aus obigen Urſachen das **Eis** und **His.** ſ. Tab. I. Fig. 3. Vor dem Fis und Cis befindet ſich zuweilen **ein großes einfaches Kreuz**, ſ. Tab. I. Fig. 3. die vierte und neunte Note. Dieſes erhöhet den Hauptton um zween kleine halbe Töne: und weil derſelbe alsdenn ſchon um einen halben Ton erhöhet iſt; ſo bedienet man ſich dieſes einfachen Kreuzes, um nicht Verwirrung anzurichten, und zwey doppelte Kreuze vor eine Note zu ſetzen. Der erſte verwandelt ſich ſowohl auf dem Claviere als auf der Flöte ins G, und der zweyte ins D. Folglich könnte der erſte G fis, und der zweyte D cis genennet werden: weil meines Wiſſens noch keine Benennung davon bekannt iſt. Wenn aber ein Hauptton um zween kleine halbe Töne erniedriget werden ſoll, wie bey dem B und Es zuweilen vorkommen kann: dazu hat man noch kein eigenes Zeichen feſtgeſetzet. Einige Componiſten bedienen ſich bey dieſer Gelegenheit anſtatt zweyer runden b, eines etwas größern runden b. Dieſe Töne werden auf der Flöte wie der unter dem erniedrigten halben Tone befindliche Hauptton gegriffen, als B wie A, und Es wie D. Dafern die Tonart erfodert, daß einer oder der andere Hauptton, beſtändig erniedriget oder erhöhet werde: ſo werden zur Bequemlichkeit des Schreibens, das b, und das Kreuz, gleich zu Anfang des Stückes, im erſten Syſtem, vor die Linien oder Räume geſetzet, welche zu erhöhen oder zu erniedrigen ſind. Soll einer von dieſen erniedrigten oder erhöheten Hapttönen, wieder in ſeine vorige Stelle geſetzet werden, ſo bedienet man ſich eines gewiſſen Zeichens, welches man **das b quadrat, das eckigte b, das Wiederrufungszeichen**, oder auch, weil es einen verſetzten Hauptton wieder an ſeinen Ort ſetzet, das **Wiederherſtellungszeichen**, nennet, und welches alſo geſtaltet iſt: ſ. T. XXI. F. 3. den zweyten Tact.

* Es iſt wahr, die Benennung der großen und kleinen halben Töne, ſcheint einigen Widerſpruch in ſich zu enthalten. Denn zween Theile eines Ganzen, welche

ſich

ſich nicht vollkommen gleich ſind, und bey denen die Theilung nicht gerade aufgeht, können im genaueſten Verſtande nicht Hälften genennet werden. Inzwiſchen iſt doch dieſe Benennung ſeit langen Zeiten eingeführet: und ich glaube, daß ich ohne dieſelbe nicht ſo leicht würde verſtanden werden. Ich hoffe alſo, daß man dieſe kleinen vermeynten Undinger ſo lange werde mit durchſchleichen laſſen, bis eine genauere und beſtimmtere Benennung wird allgemein worden ſeyn.

4. §.

Wie nun alle dieſe Töne auf der Flöte gegriffen werden müſſen, dieſes kann man aus der erſten Tabelle, und derſelben 1. 2. 3. Figur erſehen. Bey Fig. 1. ſind die Haupt- oder diatoniſchen Töne; bey Fig. 2. die Töne ſo durch das runde b; und bey Fig. 3. die Töne ſo durch die Kreuze angedeutet werden, und welche man chromatiſche und enharmoniſche nennet, anzutreffen. Die Ziffern ſo ſich unter den Noten befinden, zeigen, wie ſchon im vorigen Hauptſtücke gemeldet worden, die Finger an, welche bey jedem Tone die erfoderlichen Löcher bedecken müſſen. Wo, anſtatt der Ziffern, Querſtriche ſtehen, bleiben die Löcher offen. Der mit 7. und 8. bemerkte kleine Finger eröffnet die ihm zugehörigen Klappen, da wo die Ziffer ſteht; wo aber ein Strich befindlich iſt, läßt er ſie unberührt. Wenn auf das zweygeſtrichene His das Cis folget, ſ. Tab. I. Fig. 3. darf man nur den fünften Finger aufheben; ſo wird das Cis vollkommen rein. Dieſes His kann man auch bey andern Gelegenheiten mit dem 2. 3. 4. 5. und 7. Finger nehmen, und das erſte Loch halb bedecken. Doch iſt das erſte beſſer als das letztere. Man darf ſich alſo nur bey der in dieſer Tabelle abgezeichneten Flöte, die Ziffern, welche bey jedem Loche ſtehen, bemerken; ſo wird man gleich ſehen können, welche Finger, bey jeder Note, müſſen gebrauchet werden.

Sollte das dreygeſtrichene F bey Fig. 1. nicht willig anſprechen, kann man das fünfte Loch halb bedecken.

Das dreygeſtrichene ordentliche Cis bey Fig. 3. mit dem 2. 3. 4. und 7. Finger iſt ein wenig zu hoch. Bedecket man aber das erſte Loch halb, oder nimmt das gedachte Cis mit den 2. 3. 4. 6. und 7. Finger, ſo iſt es rein: doch findet dieſer Griff nur bey langſamer Bewegung ſtatt. Das außerordentliche dreygeſtrichene Cis, bey welchem alle Löcher offen bleiben, iſt hingegen zu tief: weswegen man die Flöte auswärts drehen muß.

5. §.

Man wird hieraus alſo erſehen, daß die durch das b angedeuteten Töne um ein Komma höher ſind, als wenn ſie mit dem Kreuze geſchrieben

Digitized by Google

werden. Folglich müſſen die zwiſchen D und E, und die zwiſchen G und A liegenden Tonarten, wenn ſie die kleine Terze bey ſich haben; und die zwiſchen C und D liegende, wenn ſie die große bey ſich hat, als welche zuweilen mit dem b, zuweilen mit dem Kreuze geſchrieben werden, auf unterſchiedene Art gegriffen werden, ſo daß Des um ein Komma höher iſt als Cis; Es um ein Komma höher als Dis; und As um ein Komma höher als Gis.

6. §.

Einige Töne können auf mehr als eine Art gegriffen werden. Z. E. Das dreygeſtrichene C und D kann man auf dreyerley Art nehmen, ſ. Tab. I. Fig. 1; das zweygeſtrichene B auf zweyerley Art, ſ. Fig. 2; das ein- und zweygeſtrichene Fis, und das dreygeſtrichene Cis auf zweyerley Art, ſ. Tab. I. Fig. 3. Die erſtere Art bleibt allezeit die gewöhnliche und gemeinſte: der zweyten und dritten Art hingegen bedienet man ſich außerordentlicher Weiſe, um gewiſſe Paſſagien leichter und bequemer ſpielen zu können. Z. E. Wollte man in den Paſſagien ſ. Tab. II. (a) ſich des ordentlichen B bedienen; ſo würde ſolches, wegen des dabey vorkommenden As und C, eine große Schwierigkeit verurſachen. Nimmt man aber das B auf die außerordentliche Weiſe; ſo kann man dieſelbe Paſſagie, in der größten Geſchwindigkeit, rein und deutlich herausbringen. Zu den ſpringenden Noten E C und D C bey (b) iſt die zweyte Art vom C leichter, als die erſte und dritte. Bey (c) hingegen iſt die dritte Art vom C leichter, als die erſte und zweyte. Es giebt Flöten, welche dieſes C noch auf eine andere Art, nämlich mit dem dritten Finger und der Klappe angeben können. Dieſes iſt ſehr bequem, wenn man etliche ſtufenweis auf- oder abſteigende Noten, in der Geſchwindigkeit zu ſpielen hat, bey denen das B C und D in der Höhe vorkommen. Die Paſſagie bey (d) würde in der Geſchwindigkeit mit dem ordentlichen Cis nicht können herausgebracht werden. Nimmt man aber die zweyte Art, ſo iſt ſie ganz leicht. Bey (e) kann man das D auf die zweyte, und bey (f) auf die dritte Art nehmen. Bey (g) kann man bey den erſten drey Figuren das B mit dem 1. und 3. Finger; bey der vierten Figur aber, mit dem 1. 3. 4. und 6. Finger nehmen; und den Wind zum B ein wenig mäßigen: weil es ſonſt zu hoch iſt. Man verſuche das Gegentheil; ſo wird man finden, daß dieſe Art von Paſſagien mit der gewöhnlichen Fingerordnung, nicht herauszubringen ſind.

7. §. Dieſe

Digitized by Google

7. §.

Dieſe wenigen Exempel können zu weiterer Unterſuchung Anlaß geben. Man muß nur allezeit auf die Vermiſchung der Noten Acht haben, und alsdenn diejenige Art der Fingerordnung erwählen, welche wegen Bewegung der Hände die wenigſten Finger erfodert. Z. E. Wollte man in der Paſſagie bey (a) das B auf die ordentliche Art nehmen; ſo würden vom C zu B ſechs, und vom As zu B vier Finger in Bewegung gebracht. Nimmt man aber das B auf die zweyte Art, ſo kömmt ſowohl bey dem erſten als letzten nur ein Finger in Bewegung: folglich hat man dadurch bey der Geſchwindigkeit einen großen Vortheil. Man unterſuche die übrigen Paſſagien, bey (b) (c) (d) (e) (f) (g) ſo wird man dieſelbe Bequemlichkeit finden. Das zweyte oder außerordentliche Fis wird mehr in langſamen und cantabeln, als geſchwinden Gängen gebrauchet. Man trifft es vornehmlich an, wenn ſolche Noten, ſ. Tab. II. (h) oder (i) ſie mögen ſteigend oder fallend ſeyn, auf einander folgen. Denn das ordentliche Fis iſt auf der Flöte, ſowohl gegen das Gis, als das E mit dem Kreuze, zu tief. Giebt aber die Flöte dieſes Fis ohne Klappe nicht an, ſo muß man die große Klappe dazu aufmachen, und den Wind mäßigen. Mit dieſem außerordentlichen Fis muß man, wenn man es einmal hat hören laſſen, ſo lange fortfahren, als ein Stück in der Tonart E dur, Cis moll, Fis moll, Gis moll, H dur, und Fis dur bleibt. Man darf an dergleichen Stellen nicht, bald das ordentliche, bald das außerordentliche Fis nehmen. Aendert ſich aber die Tonart, ſo daß das Gis ins G verwandelt wird, ſo muß man das ordentliche Fis wieder nehmen, und es zum erſtenmale etwas höher als ſonſt angeben, bis das Gehör deſſelben wieder gewohnt wird.

8. §.

Die Urſache welche mich veranlaſſet hat, der Flöte noch eine Klappe, welche vorhin nicht geweſen iſt, hinzuzufügen, rühret von dem Unterſchiede der großen und kleinen halben Töne her. Wenn eine Note auf eben derſelben Linie, oder auf eben demſelben Zwiſchenraume durch ein Kreuz erhöhet, ſ. Tab. II. (k), oder durch ein b erniedriget wird, ſ. (l); ſo beſteht der Unterſchied zwiſchen dieſer und dem Hauptone, aus einem kleinen halben Tone. Wenn hingegen eine Note auf der Linie, die andere aber eine Stufe höher ſteht, und durch ein b erniedriget wird, ſ. (m): oder wenn eine Note auf der Linie ſteht, und durch ein Kreuz erhöhet wird; die andere aber auf dem Zwiſchenraume, eine Stufe höher iſt,

Digitized by Google

und natürlich bleibt, ſ. (n): ſo beträgt der Unterſchied zwiſchen dieſen beyden Noten, einen großen halben Ton. Der große halbe Ton hat fünf Kommata, der kleine aber hat deren vier. Folglich muß Es um ein Komma höher ſeyn, als Dis. Hätte man nur eine Klappe auf der Flöte, ſo müßten beyde das Es und das Dis, wie auf dem Claviere, da man ſie auf einem Taſte greift, ſchwebend geſtimmet werden: ſo daß weder das Es zu dem B, als Quinte von unten; noch das Dis zu dem H, als große Terze von oben, rein ſtimmen würden. Um nun dieſen Unterſchied zu bemerken, und die Töne in ihrem Verhältniß rein zu greifen, war nöthig, der Flöte noch eine Klappe hinzuzufügen. Dieſem zu Folge werden die halben Töne, ſo das b gegen die Haupttöne machet, anders gegriffen, als die, welche durch das Kreuz angedeutet werden. Z. E. Das eingeſtrichene B wird anders gegriffen als Ais; das zweygeſtrichene C anders, als His; das zweygeſtrichene Des (bey welchem die Flöte auswärts gedrehet wird) anders als Cis; das Fes anders als E; das zweygeſtrichene Ges anders, als Fis; das zweygeſtrichene As (mit der kleinen Klappe) anders, als daſſelbe Gis (mit der großen Klappe); das dreygeſtrichene Ces anders, als das zweygeſtrichene H, u. ſ. w. Es iſt zwar wahr, dieſer Unterſchied kann auf dem Claviere, wo man alle dieſe Töne, die hier unterſchieden ſind, auf einem Taſte greift, und ſich nur durch die Schwebung derſelben helfen muß, nicht gemacht werden. Dem ungeachtet aber, da er doch in der Natur der Töne gegründet iſt; da ihn Sänger und Bogeninſtrumentiſten, ohne Mühe beobachten können: ſo iſt es billig, denſelben auch auf der Flöte anzubringen; welches ohne die zweyte Klappe nicht geſchehen kann. Wer das muſikaliſche Gehör recht ins Feine bringen will, dem iſt eine Erkenntniß davon nöthig. Vielleicht wird mit der Zeit auch der Nutzen davon noch größer.

9. §.

Ungeachtet ich den Gebrauch dieſer zwo Klappen ſchon vor etlichen und zwanzig Jahren bekannt gemacht habe; ſo iſt er doch bisher noch nicht allgemein worden. Vielleicht haben nicht alle den Nutzen davon eingeſehen: vielleicht haben ſie ſich eine große Schwierigkeit im Spielen dabey vorgeſtellet. Weil aber die krumme Klappe zu nichts als denen Tab. II. (q) befindlichen vier Noten, wenn nämlich ein Kreuz davor ſteht, gebrauchet wird; die kleine hingegen, zu allen übrigen, natürlichen, erhöheten oder erniedrigten Tönen, zu welchen nur ſonſt eine Klappe nö-

thig

thig iſt, dienet: ſo wird man ſehen können, daß dieſe eingebildete Schwierigkeit nicht viel auf ſich hat.

10. §.

Daß die krumme Klappe oben auf, in gerader Linie mit den Löchern; die kleine Klappe aber gleich daneben, gegen den kleinen Finger geſetzet werden müſſe; wird man aus der, in der erſten Tabelle abgezeichneten Flöte, erſehen können. Spielet aber jemand links, ſo muß die Krümme von der großen Klappe auf die andere Seite gebeuget, und die kleine Klappe auch dahin geſetzet werden: und zwar ſo, daß man beyde Klappen mit dem kleinen Finger bequem erreichen könne; es ſey auf der einen oder der andern Seite. Deswegen muß der Hacken von der krummen Klappe nicht zu lang ſeyn, ſondern nur ſo, daß zwar die krumme Klappe faſt die Breite eines kleinen Fingers länger ſey, als die kleine; nicht aber vor derſelben vorſtehe: damit man die kleine niederdrücken könne, ohne die krumme zu berühren. Machet man aber die krumme Klappe mit zween Hacken, wie die C. Klappe an dem Hoboe; und ſetzet auf der andern Seite auch eine kleine Klappe: ſo kann eine ſolche Flöte, von einem jeden, er ſpiele rechts oder links, gebrauchet werden.

11. §.

Um die Löcher bey den zwo Klappen rein zu ſtimmen, muß man zu der kleinen, die Terze G, und die Quinte B verſuchen: ſ. Tab. II. (o) und zu der krummen das H und Fis, zu welchen dieſes Dis die große Terze macht. ſ. (p)

12. §.

Weil die Fingerordnung auf der Flöte traverſiere viel Aehnlichkeit mit der auf dem Hoboe hat: ſo glauben viele, daß ein jeder, der den Hoboe ſpielet, die Flöte traverſiere von ſich ſelbſt erlernen könne: und daher kommen ſo viele unrichtige Ordnungen der Finger, und ungeſchickte Arten des Anſatzes. Dieſe beyden Inſtrumente aber, ſind, wie jeder leicht abnehmen kann, ihren Eigenſchaften nach gar ſehr von einander unterſchieden: man muß ſich alſo durch das angeführte Vorurtheil, nicht verführen laſſen.

Das IV. Hauptſtück.

Von dem Anſatze,
(Embouchure.)

1. §.

Die Structur der Flöte hat eine Aehnlichkeit mit der Luftröhre; und die Bildung des Tones in der Flöte, iſt der Bildung des Tones in der menſchlichen Luftröhre ähnlich. Die Menſchenſtimme wird durch das Herausſtoßen der Luft aus der Lunge, und durch die Bewegung des Kopfes der Luftröhre gewirket. Die verſchiedene Stellung der Theile des Mundes, als des Gaumen, des Zapfens, der Wangen, der Zähne, der Lippen, ingleichen auch der Naſe, machet, daß der Ton auf verſchiedene Art, entweder gut oder ſchlecht, hervorgebracht wird. Wenn man die Oeffnung der Luftröhre, vermittelſt der dazu gehörigen Muskeln erweitert, und alſo die fünf Knorpel, aus welchen der Kopf der Luftröhre beſteht, unterwärts zieht; wobey gedachter Kopf zugleich etwas kürzer wird: wenn man ferner dabey die Luft etwas langſam aus der Lunge heraus ſtößt: ſo entſteht daraus ein tiefer Ton; welcher deſto tiefer iſt, je mehr ſich die Oeffnung der Luftröhre erweitern läßt. Wenn man hingegen die Oeffnung der Luftröhre durch Hülfe anderer hierzu beſtimmter Muskeln zuſammen zieht, und die oben gedachten fünf Knorpel des Kopfes derſelben ſich folglich in die Höhe geben, wodurch die Luftröhre etwas enger und länger wird; wenn man zugleich die Luft mit mehrerer Geſchwindigkeit aus der Lunge heraus treibt: ſo entſteht daraus ein hoher Ton: und je enger dieſe Oeffnung wird, je höher iſt der Ton. Wenn man die Zunge an den Gaumen drücket; oder wenn man die Zähne einbeißet, daß der Mund nicht genug geöffnet iſt: ſo wird dadurch der Ton verhindert, und nehmen daher die Hauptfehler des Singens, nämlich die ſogenannte Gurgel- und Naſenſtimme ihren Urſprung.

2. §.

Auf der Flöte wird der Ton durch die Bewegung der Lippen, nachdem man dieſelben, bey der Herausſtoßung des Windes in das Mundloch

der

der Flöte, mehr oder weniger zuſammen zieht, gebildet. Der Mund und ſeine Theile aber können ebensfalls den Ton auf vielerley Art verändern. Man hat ſich alſo dabey ebenfalls, von allen hier möglichen Fehlern, welche weiter unten angezeiget werden ſollen, zu hüten; damit man nicht auch die obengemeldeten Fehler einiger Menſchenſtimmen nachahme.

3. §.

Ueberhaupt iſt auf der Flöte der Ton (ſonus) der allergefälligſte, welcher mehr einem Contraalt als Sopran; oder welcher denen Tönen, die man bey dem Menſchen die Bruſtſtimme nennet, ähnlich iſt. Man muß ſich, ſo viel als möglich iſt, bemühen, den Ton derjenigen Flötenſpieler zu erreichen, welche einen hellen, ſchneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabey angenehmen Ton, aus der Flöte zu ziehen wiſſen.

4. §.

Vieles kömmt dabey auf das Inſtrument ſelbſt an; ob ſolches auch wegen des Tones die gehörige Aehnlichkeit mit der Menſchenſtimme in ſich hat. Fehlet es hieran: ſo iſt kein Menſch vermögend, durch die Geſchicklichkeit der Lippen, den Ton zu verbeſſern: ſo wenig ein guter Sänger ſeine von Natur ſchlechte Stimme ſchön machen kann. Einige Flöten geben einen ſtarken und dicken; andere einen ſchwachen und dünnen Ton von ſich. Die Stärke und Helligkeit des Tones rühret von der Beſchaffenheit des Holzes, wenn es nämlich dicht oder compact, hart und ſchwer iſt. Der dicke und männliche Ton rühret von der inwendigen Weite der Flöte, und von der proportionirlichen Dicke des Holzes her. Der dünne ſchwache Ton entſpringt von dem Gegentheile; wenn nämlich das Holz porös und leicht, der inwendige Bau der Flöte enge, und die Flöte ſchwach von Holze iſt. Die Reinigkeit der Octaven rühret nur allein von dem inwendigen Baue her, welcher jedoch auch zur Schönheit und Annehmlichkeit des Tones viel beyträgt. Wenn die Flöte zu ſehr verjünget zugeht: ſo werden die hohen Töne gegen die tiefen zu hoch. Iſt aber die inwendige Weite zu wenig verjünget: ſo werden die hohen Töne gegen die tiefen zu tief. Das Mundloch muß ebenfalls gut geſchnitten ſeyn. Die reine Stimmung von einem Tone zum andern, kömmt auf einen feſten und ſichern Anſatz, und auf ein gut muſikaliſch Gehör an; auch daß man die Verhältniß der Töne wohl verſtehe. Wer bey dieſer Erkenntniß die Flöte auch zugleich gut ſpielet, der iſt im Stande, eine gute und reingeſtimmte Flöte zu machen. Weil aber dieſes den meiſten Flötenmachern fehlet; ſo

iſt es nicht nur was rares, einer guten Flöte habhaft zu werden; ſondern auch dadurch, bey öftern Spielen, ein gutes Gehör zu erlangen. Es iſt demnach ein großer Vortheil für einen Flötenſpieler, wenn derſelbe die Einſicht ſelbſt Flöten zu verfertigen, oder wenigſtens abzuſtimmen, beſitzt. Eine neue Flöte ſchwindet durch das Blaſen zuſammen, und verändert ſich mehrentheils an ihrem inwendigen Baue; folglich muß ſie wieder nachgebohret werden, um die Reinigkeit der Octaven zu erhalten. Man hat vor alten Zeiten eine irrige Meynung gehabt, wenn man geglaubet, daß nur ein ſchlechter, nicht aber ein guter Spieler ein Inſtrument verderben, oder durch das Blaſen falſch machen könne: da doch das Holz ſowohl bey dem einen, als bey dem andern ſich verändert; man mag ſtark oder ſchwach, die Töne rein oder falſch ſpielen. Ueberhaupt hat eine ausgeſpielte Flöte, in ſo fern ſie an ſich gut, und rein abgeſtimmet iſt, allezeit einen Vorzug vor einer neuen. Hat nun jemand eine Flöte von allen hier erzählten guten Eigenſchaften; ſo iſt er glücklich: denn ein gutes und rein geſtimmtes Inſtrument iſt halb geſpielet.

5. §.

Oefters aber liegt es dem ungeachtet mehr am Spieler, als am Inſtrumente. Wenn viele Perſonen, einer nach dem andern, auf eben demſelben Inſtrumente ſpielen; ſo wird man finden, daß ein jeder einen beſondern Ton, ſo ſich von andern unterſcheidet, hervorbringt. Dieſes aber rühret alsdenn nicht von dem Inſtrumente, ſondern von dem der es ſpielet, her. Mancher beſitzt die Gabe ſowohl die Stimme als auch die Sprache anderer Menſchen nachzumachen. Wenn man es aber genau unterſuchet, ſo findet man dennoch, daß es nicht die Stimme ſelbſt, ſondern nur eine Nachahmung iſt. Hieraus folget, daß ſowohl eine beſondere Stimme, als auch ein beſonderer Ton auf Inſtrumenten, in einem jeden Menſchen von Natur liegen müſſe, welche er nicht gänzlich verändern kann. Ich will nicht in Abrede ſeyn, daß man durch vielen Fleiß, und genaues Aufmerken, den Ton ändern, und die Aehnlichkeit mit dem Tone eines andern in etwas erlangen könne; zumal wenn es gleich vom Anfange geſchieht; doch weis ich aus eigener Erfahrung, daß wenn auch zwo Perſonen viele Jahre mit einander ſpielen, dennoch des einen ſein Ton von dem andern immmer etwas unterſchieden bleibt. Solches zeiget ſich nicht nur bey der Flöte allein; nicht nur bey allen Inſtrumenten deren Ton durch den Anſatz und den Bogenſtrich hervorgebracht wird: ſondern

Digitized by Google

ſondern auch ſogar der Clavicymbal und die Laute ſind davon nicht ausgeſchloſſen.

6. §.

Es wird ein jeder erfahren, daß man den Anſatz auf der Flöte nicht allezeit überein, und gleich gut hat; ſondern daß der Ton immer einmal heller und angenehmer iſt, als das anderemal. Bisweilen ändert ſich der Ton in währendem Spielen, wenn die Schärfe des Randes von dem Mundloche, auf der Lippe, einen tiefern Eindruck gemachet hat; bisweilen ändert er ſich nicht. Dieſes rühret alſo von der Beſchaffenheit der Lippen her. Die Witterung, gewiſſe Speiſen und Getränke, eine innerliche Hitze, und andere Zufälle mehr, können ſehr leicht die Lippen auf eine Zeitlang verderben; daß ſie entweder zu hart, oder zu weich, oder auch aufgeſchwollen ſind. Bey dieſen Umſtänden iſt weiter nichts als die Geduld, und Vermeidung derer Dinge, ſo hierinne ſchädlich ſeyn können, anzurathen.

7. §.

Man kann alſo hieraus abnehmen, daß es keine leichte Sache ſey, vom Anſatze gewiſſe und beſtimmte Regeln zu geben. Mancher bekömmt ſolchen durch eine natürliche Fähigkeit ganz leicht; mancher mit vieler Mühe; mancher faſt gar nicht. Auf die natürliche Beſchaffenheit und das Gewächs der Lippen und Zähne kömmt hierbey viel an. Wenn die Lippen ſehr dick, die Zähne aber kurz und ungleich ſind; ſo verurſachet ſolches viel Schwierigkeit. Dem ungeachtet will ich mich bemühen davon ſo viel zu ſagen, als möglich iſt.

8. §.

Wenn man die Flöte an den Mund ſetzet, ſo ziehe man erſt die Backen ein, damit die Lippen glatt werden. Hierauf ſetze man die Oberlippe über das Mundloch, an den Rand deſſelben. Die Unterlippe drücke man an die obere; und ziehe die untere alsdenn von oben an dem Mundloche herunter, bis man fühlet, daß der unterſte Rand des Mundloches faſt mitten auf dem Rothen der Unterlippe ſich befindet; und das Loch, nachdem die Flöte vorher von der Oberlippe etwas abgewendet worden, von der Unterlippe halb bedecket wird. Die Luft muß im Blaſen, halb in das Mundloch, und halb über daſſelbe weggehen; damit die Schärfe des Mundloches dieſelbe zerſchneide: denn eben hierdurch wird der Klang verurſachet. Wenn aber das Loch zu weit offen bleibt; ſo wird der Ton zwar ſtark, aber dabey unangenehm und hölzern; bedecket

Digitized by Google

man es hingegen mit der Unterlippe zu viel, und hält den Kopf dabey nicht in die Höhe; ſo wird der Ton zu ſchwach, und nicht hell genug. Das allzufeſte Zuſammendrücken der Lippen und Zähne machet den Ton ziſchend; durch das überflüßige Ausdehnen des Mundes und der Kehle wird er dumpfig.

9. §.

Das Kinn und die Lippen müſſen ſich im Blaſen beſtändig, nach dem Verhalte der ſteigenden und fallenden Noten, vor- oder rückwärts bewegen. Von dem zweygeſtrichenen D an, bis an das eingeſtrichene D, müſſen die Lippen nach und nach zurück an die Zähne gezogen, und der Lippen Oeffnung etwas länger und weiter gemachet werden: damit man in der Tiefe einen dicken und ſchneidenden Ton heraus bringen könne. Von dem zweygeſtrichenen D bis in das dreygeſtrichene D, muß das Kinn und beyde Lippen, nach und nach, vorwärts von den Zähnen abgeſchoben werden; doch ſo, daß die Unterlippe gegen der obern ein wenig vorſtehe, und die Oeffnung der Lippen etwas ſchmäler und enger werde. Man drücke die Lippen aber nicht zu feſt auf einander; damit das Ziſchen der Luft nicht gehöret werde.

10. §.

Wer ſehr dicke Lippen hat, der thut wohl, wenn er den Anſatz um ein klein wenig mehr auf der linken Seite ſuchet; nicht aber ganz mitten auf den Lippen: denn der Wind bekömmt alsdenn mehr Schärfe, wenn er zur linken des Mundloches in den Winkel gebracht wird; wie ſolches die Erfahrung beſſer, als man es beſchreiben kann, zeiget.

11. §.

Ich will eine Richtſchnur geben, wie viel man bey einer jeden Octave, das Kinn und die Lippen zurück zu ziehen, oder vorwärts zu ſchieben hat. Man betrachte das abgezeichnete Mundloch (Embouchure) ſ. Tab. II. Fig. 2. welches zugleich die gehörige Gröſſe, ſo es auf der Flöte haben muß, darſtellet. In demſelben wird man vier Querlinien erblicken. Die zweyte Linie von unten zeiget die Mitte, und wie weit das Mundloch, zu dem zweygeſtrichenen D, mit der Lippe bedecket werden müſſe. Die unterſte Linie weiſet, wie weit man beyde Lippen auf dem Mundloche zurück ziehen müſſe, wenn man das eingeſtrichene D angeben will. Die dritte Linie zeiget, wie weit man die Lippen zu dem dreygeſtrichenen D vorwärts zu ſchieben habe. Und die vierte Linie, wo der Zwiſchenraum nur halb ſo viel beträgt, lehret, wie weit man die Lippen

zu dem dreygeſtrichenen G noch weiter vorwärts ſchieben müſſe, als es ſonſt zum dreygeſtrichenen D nöthig iſt. Die Oeffnung des Mundloches bleibt alsdenn nicht größer, als hier der Raum zwiſchen der vierten Linie und dem Cirkel ausweiſet. Weil die Bewegung der Lippen durch eine Octave keine größere Weite einnimmt, als der Raum zwiſchen den hier befindlichen Linien ausmachet: ſo iſt auch nicht möglich, die dazwiſchen vorkommenden ſechs Töne, mit eigenen Linien zu bezeichnen. Man muß ſolche vielmehr durch die Beurtheilungskraft, und das Gehör zu treffen bemühet ſeyn.

12. §.

Wenn man nun anfangen will ſich den Anſatz zu machen, und obengedachtermaßen die Flöte ſo an die Lippen geſetzet hat, daß das Mundloch bis an die zweyte Linie, das iſt halb, bedecket iſt: ſo blaſe man auf ſolche Art, ohne die Finger auf die Löcher zu ſetzen, ſo lange in demſelben Anſatze, bis die Unterlippe ſo zu ſagen müde wird; und der unterſte Rand des Mundloches einen Eindruck auf derſelben gemachet hat. Dieſen Eindruck von der Schärfe des Randes verändere man weder ſeitwärts, noch in gerader Linie: damit man das Gefühl bekomme, denſelben Ort gleich wieder zu finden; um den Ton, ohne viel Mühe, bald angeben zu können. Auf dieſe Art wird ſich das zweygeſtrichene D hören laſſen. Man ſpiele hierauf, in der erſten Octave, die Töne nach einander unterwärts, bis in das eingeſtrichene D, und ziehe die Lippen nebſt dem Kinn, bey jedem Tone, nach oben angezeigtem Verhalt, zurück, bis an die unterſte Linie. Alsdenn kehre man es um, und ſpiele dieſelben Töne wieder nach einander aufwärts, bis an das vorige zweygeſtrichene D; und ſchiebe die Lippen nebſt dem Kinn eben ſo vorwärts, wie man ſolche vorher zurück gezogen hatte. Mit dieſer Uebung unterhalte man ſich ſo lange, bis man dieſe Töne alle nacheinander ſicher heraus bringen kann.

13. §.

Von da an ſpiele man die folgenden hohen Töne, bis in das dreygeſtrichene D; und ſchiebe dabey das Kinn und die Lippen vorwärts, von den Zähnen ab, bis an die dritte Linie; in eben dem Verhalt, wie in der tiefen Octave, bis an die zweyte Linie, geſchehen. Ferner ſchiebe man das Kinn und die Lippen von der dritten Linie noch weiter vorwärts, bis an die vierte Linie: ſo werden die dreygeſtrichenen Töne, bis an das G, ganz gemächlich zur Anſprache gebracht werden können. Doch

kann dieſes letztere nicht eher verlanget werden, als bis man die erſten zwo Octaven, ſchon mit einer Leichtigkeit, heraus zu bringen fähig iſt.

14. §.

Bey denen im vorigen § gemeldeten Tönen darf der Wind keinesweges verſtärket oder verdoppelt werden: wie Mr. Vaucanſon, in ſeinem mechaniſchen Flötenſpieler, irrig lehret; indem er vorgiebt, daß man die Octaven, auf der Flöte traverſiere, nicht anders als auf ſolche Art, heraus bringen könne. Sie müſſen vielmehr durch das Zuſammenpreſſen der Luft in dem Mundloche der Flöte, welches aus dem Vorwärtsſchieben des Kinns und der Lippen entſteht, gewirket werden: und iſt jenes alſo eine ganz falſche und ſchädliche Meynung. Das Gegentheil erhellet auch daraus, weil man in der Höhe mit dem Athem länger aushalten kann, als in der Tiefe; und alſo unmöglich mehr Wind drauf gehen kann. Ich gebe zu, daß die Art des Herrn Vaucanſon, bey einer Flöte, ſo durch eine Maſchine geſpielet wird, nöthig ſey: weil hier die Bewegungen der Lippen eingeſchränket ſind. Ich weis aber auch aus der Erfahrung, daß bey ſolchen mechaniſchen Flötenſpielern, die Regel, daß die tiefen Töne ſtark, und die hohen hingegen ſchwach geſpielet werden müſſen, nicht beobachtet wird. Sollten nun die Octaven durch die Stärke und Verdoppelung des Windes heraus gebracht werden; ſo würde folgen, daß die hohen Töne ſtärker, als die tiefen angeblaſen werden müßten: welches aber wider die Eigenſchaft der Flöte iſt, und die hohen Töne überaus rauh und unangenehm machet. Man muß ſich alſo dadurch auf keinen Irrweg verführen laſſen.

15. §.

Es iſt wahr; es giebt viele Flötenſpieler, ſo wider dieſe Regeln handeln. Dieſes fließt aus dem ſchlechten Anſatze, den ſie haben: daß ſie nämlich das Mundloch nicht bis an die Hälfte mit der Lippe bedecken; ſondern daſſelbe zu weit offen laſſen: wodurch ſie des Vortheils beraubet werden, in den tiefen Tönen die Lippen zurück zu ziehen, und in den hohen Tönen dieſelben genugſam vorwärts zu ſchieben. Weil alſo das Mundloch zu weit offen iſt: ſo müſſen ſie die hohen Töne, aus Noth, durch ſtärkeres Blaſen heraus zwingen. Sie wiſſen auch nichts von der nöthigen Bewegung des Kinns und der Lippen; ſondern laſſen dieſelben beſtändig unbeweglich ſtehen: da doch das Reinſpielen der Flöte von dieſer Bewegung großen Theils abhängt. Durch mehrere oder wenigere Oeffnung des Mundloches, kann man die Flöte, einen viertheil, einen halben,

Digitized by Google

halben, oder auch wohl einen ganzen Ton tiefer und höher ſpielen: und in der Flöte muß der innerliche Bau ſo beſchaffen ſeyn, daß die Octaven etwas über ſich ſchweben; damit man, wenn man ſelbige nach dem Gehöre rein ſpielen will, verbunden ſey, die tiefen Töne ſtärker, die höhern aber ſchwächer anzublaſen; um die über ſich ſchwebenden Octaven, zu ihrer vollkommenen Reinigkeit zu bringen: welches aber auf keine andere Art, als durch die Bewegung des Kinns und der Lippen geſchehen kann. Wird das Mundloch mit der Unterlippe ſo viel bedecket, als zu den hohen Tönen nöthig iſt: ſo kann man die tiefen weder ſtark noch rein ſpielen. Zieht man aber die Lippe ſo weit zurück, als es die tiefen Töne erfodern; und ſpielet ohne Bewegung des Kinns und der Lippen in den hohen Tönen: ſo fällt man in den oben ſchon angezeigten Fehler, nämlich den Ton pfuſchend, dümpfig, und überhaupt für dieſes Inſtrument zu ſtark, und zu unangenehm zu machen.

16. §.

Weil dieſe Regeln von den wenigſten Flötenſpielern gehörig beobachtet werden; ſo ſind viele der Meynung, es liege am Inſtrumente ſelbſt: welches doch nicht iſt. Es iſt zwar wahr, daß die Flöte, in einigen chromatiſchen Tonarten, gewiſſe Unvollkommenheiten an ſich hat. Beſitzt der Spieler aber einen guten Anſatz, ein gutes muſikaliſches Gehör, eine richtige Fingerordnung, und eine hinlängliche Erkenntniß des Verhalts der Töne: ſo kann dieſem Fehler leicht abgeholfen werden.

17. §.

Es iſt oben geſaget worden, daß die Octaven auf der Flöte nicht durch die Stärke und Verdoppelung des Windes; ſondern durch das Vorwärtsſchieben des Kinns und der Lippen hervorgebracht werden müſſen. Die Flöte hat auch hierinne mit der Menſchenſtimme einige Aehnlichkeit. Die Stimme beſteht aus zweyerley Arten, aus der Bruſtſtimme, und aus dem Falſet, oder Fiſtel. Durch die letztere Art, bey welcher der Kopf der Luftröhre noch mehr zuſammen gedrücket wird, kann man, ohne ſich Gewalt anzuthun, in der Höhe einige Töne mehr, als mit der Bruſtſtimme möglich iſt, herausbringen. Die Italiäner, und einige andere Nationen vereinigen dieſes Falſet mit der Bruſtſtimme, und bedienen ſich deſſen, bey dem Singen, mit großem Vortheile; Bey den Franzoſen aber iſt es nicht üblich: weswegen ſich dieſer ihr Singen, in den hohen Tönen, öfters in ein unangenehmes Schreyen verwandelt: und eben die Wirkung thut, als wenn man auf der Flöte das Mundloch nicht

Digitized by Google

nicht genugſam bedecket, und die hohen Töne durch ſtärkeres Blaſen herauszwingen will. Die Bruſtſtimme iſt die natürliche; deren man ſich auch im Reden bedienet *. Das Falſet aber iſt gekünſtelt, und wird nur im Singen gebrauchet. Es nimmt allda ſeinen Anfang, wo die Bruſtſtimme ihr Ende hat: Obwohl der Kopf der Luftröhre, auch bey der Bruſtſtimme, wenn man in die Höhe geht, bey jedem Grade etwas enger und länger wird: ſo wird er doch bey dem Falſet, um ein merkliches mehr zuſammengezogen, und dabey ſo in die Höhe gehalten. Die Luft wird zwar nicht ſtärker, doch etwas geſchwinder aus der Lunge herausgetrieben. Der Ton aber wird etwas weniges ſchwächer, als bey der natürlichen Stimme.

* Aus dieſem Grunde haben erfahrne Componiſten zu einer Regel feſtgeſetzet, daß man nicht ohne Noth, oder andere beſondere Umſtände, in Arien, noch weniger aber im Recitativ, dem Sänger außer der Bruſtſtimme Worte auszuſprechen gebe: beſonders wenn die Selbſtlauter u oder i darinne vorkommen. Denn die Stellung des Mundes, bey Ausſprechung dieſer beyden Selbſtlauter, kann bey den meiſten Sängern, mit der Stellung der Luftröhre bey dem Gebrauche des Falſets, ſich nicht anders, als mit gewiſſer Unbequemlichkeit, vergleichen.

18. §.

Wie nun bey den Falſettönen die Oeffnung der Luftröhre enge wird: ſo wird auf der Flöte durch das Vorwärtsſchieben der Lippen und des Kinns, das Mundloch enger: ſo daß dadurch, wenn man einen tiefen Ton vorher angegeben hat, die hohe Octave alsdenn, ohne mit der Zunge anzuſtoßen, anſpricht. Man könnte die tiefe Octave der Flöte mit der Bruſtſtimme; die hohe aber mit dem Falſet vergleichen. Ueberhaupt kömmt alſo die Flöte auch hierinne mit der Menſchenſtimme überein, daß, ſo wie bey dieſer, die Oeffnung der Luftröhre, wenn man die Töne auf- oder unterwärts ſingt, nach Proportion der Intervalle entweder zuſammen gedrücket, oder auseinander gedehnet werden muß: alſo auch bey jener, bey ſteigenden Tönen, durch das Vorwärtsſchieben und Zuſammendrücken der Lippen und des Kinns, die Oeffnung des Mundloches enger; bey fallenden Tönen aber, durch das Zurück- und Auseinanderziehen der Lippen, weiter gemacht wird. Denn ohne dieſe Bewegung werden die hohen Töne zu ſtark, die tiefen zu ſchwach, und die Octaven unrein.

19. §.

Will man eine Uebung machen, um die Octaven auf der Flöte rein angeben zu lernen: ſo ſetze man die Flöte an den Mund, daß das Mund-

Digitized by Google

Mundloch von der Lippe bis an die zweyte Linie bedecket wird; und ziehe hernach die Lippen und das Kinn bis an die unterſte Linie zurück, und ſtoße das eingeſtrichene D an. Man blaſe mit einerley Stärke; und indem man den 1. Finger zu dem zweygeſtrichenen D aufmachen will, ſchiebe man die Lippen und das Kinn zugleich vorwärts bis an die zweyte Linie: ſo wird man finden, daß das zweygeſtrichene D von ſich ſelbſt anſpricht. Dieſes wiederhole man ſo oft, bis man fühlen lernet, wie weit man die Lippen und das Kinn vorwärts ſchieben müſſe. Bey der D Octave läßt es ſich am leichteſten ausüben: weil die Oeffnung des erſten Fingers es in etwas erleichtert. Man verſuche es daher um einen Ton höher, nämlich von dem eingeſtrichenen E zum zweygeſtrichenen. Hier müſſen die Lippen nebſt dem Kinn etwas weniger als bis an die unterſte Linie gezogen, und zu der Octave etwas über die zweyte Linie vorwärts geſchoben werden. Nach dieſem Verhalte, der im 11. §. gelehret worden, verfahre man mit allen Tönen, ſo noch eine Octave über ſich haben. Das Exempel Tab. II. Fig. 3. kann hierbey zum Muſter dienen, und durch die Verſetzung in allen Tonarten gebrauchet werden.

20. §.

Das dreygeſtrichene E iſt eigentlich der höchſte brauchbare Ton, welchen man zu allen Zeiten angeben kann. Bey den übrigen noch höhern kömmt es auf einen beſonders guten Anſatz an. Wer dünne und ſchmale Lippen hat, dem wird die Höhe deſto leichter. Mit dicken Lippen hingegen, hat man in der Tiefe einen Vortheil. Weis man aber nur die gehörige Weite der Fortſchiebung der Lippen auf dem Mundloche, welche die gegebenen Regeln mit den Linien zeigen, ſicher zu finden; ſo wird es nicht mehr ſchwer fallen, alle Töne, ſowohl in der Höhe als Tiefe, anzugeben.

21. §.

Es verſteht ſich alſo von ſich ſelbſt, daß die Lippen, bey Tönen, die ſtufenweiſe auf- oder abſteigen, ſich nur nach und nach bewegen; bey ſpringenden Noten aber, ſich, nachdem es die Sprünge mit ſich bringen, mehr oder weniger bewegen müſſen: damit ſie jederzeit, den jedem Tone auf dem Mundloche beſtimmten Ort, ſicher treffen mögen. Beſonders merke man, daß die Töne in der tiefen Octave allezeit ſtärker, als die in der hohen geſpielet werden müſſen. Dieſes iſt bey ſpringenden Paſſagien abſonderlich wohl zu beobachten.

Digitized by Google

22. §.

Um die Octaven anzugeben, iſt alſo keine Verſtärkung des Windes nöthig. Will man aber einen Ton, es ſey in der Höhe oder Tiefe, ſtärker oder ſchwächer angeben; ſo merke man, daß die Verſtärkung des Windes, und das Zurückziehen der Lippen, von dem Orte, den ſie bey jedem Tone auf dem Mundloche einzunehmen haben, den Ton höher; die Mäßigung des Windes, und das Vorſchieben der Lippen hingegen, den Ton tiefer mache. Will man demnach eine lange Note ſchwach angeben, und ſie darauf in der Stärke des Tones wachſen laſſen: ſo muß man anfangs die Lippen um ſo viel zurück ziehen, oder die Flöte auswärts drehen, daß der Ton, mit den andern Inſtrumenten, in einerley Stimmung bleibt. In währendem ſtärker Blaſen, ſchiebe man die Lippen vorwärts, oder drehe die Flöte einwärts: widrigenfalls würde der Ton anfänglich zu tief, und zuletzt zu hoch werden. Will man aber eben denſelben Ton wieder ſchwach endigen: ſo muß man auch die Lippen, in gehörigem Verhalte wieder zurück ziehen; oder die Flöte auswärts drehen.

23. §.

Die Flöte hat den Naturfehler, daß einige mit Kreuzen bezeichnete Töne, nicht ganz rein, ſondern daß etliche davon ein wenig zu tief, etliche ein wenig zu hoch ſind. Denn bey Abſtimmung der Flöte hat man darauf zu ſehen, daß hauptſächlich die natürlichen Töne nach ihrer Verhältniß rein geſtimmet werden. Man muß alſo, ſo viel als möglich iſt, ſuchen, durch Hülfe des Anſatzes, und nach dem Gehöre, die mangelhaften rein zu ſpielen. Es iſt zwar ſchon im vorigen Hauptſtücke etwas davon erwähnet worden: damit man aber wiſſe, auf welche man am meiſten Achtung zu geben habe; ſo will ich ſolche hier namhaft machen.

Das ein- und zweygeſtrichene E mit dem Kreuze; das ein- und zweygeſtrichene außerordentliche Fis; ingleichen das zweygeſtrichene Gis und As, ſind zu hoch. Deswegen muß man den Wind mäßigen, und die Flöte einwärts drehen.

Das ein- und zweygeſtrichene ordentliche Fis, iſt zu tief; muß alſo durch das Auswärtsdrehen, oder die Verſtärkung des Windes erhöhet werden.

Das zweygeſtrichene D und E mit dem Erniedrigungszeichen ſind zu tief. Hierbey muß man die Flöte um ein merkliches auswärts drehen.

Zu dem tiefen F, welches der ſchwächſte Ton auf der Flöte, und auf den meiſten Flöten wegen eines unvermeidlichen Mangels ihrer innerlichen

Structur

Structur zu hoch iſt, muß man die Flöte einwärts drehen, und die Oberlippe ein wenig vorwärts ſchieben.

Wenn man in einem Stücke wechſelsweiſe ſachte und ſtark ſpielet; ſo muß man zu dem erſtern die Flöte ſo viel auswärts, und zu dem letztern um ſo viel einwärts drehen, als das Schwachblaſen erniedriget, und das Starkblaſen erhöhet.

24. §.

Wenn man nun dieſe Erinnerungen alle wohl in Acht nimmt; ſo wird man niemals weder zu hoch noch zu tief ſpielen; ſondern die Flöte wird allezeit rein ſeyn; welches aber außer dem nicht geſchehen kann. Und ſo fern man ſich die großen Terzen, ſo etwas über ſich ſchweben müſſen, im Gehöre recht bekannt machet; ſo kann man ſehr leicht hinter dieſe Vortheile kommen.

25. §.

Mit Bewegung der Bruſt kann man dem Tone in der Flöte auch viel helfen. Sie muß aber nicht mit einer Heftigkeit, nämlich zitternd; ſondern mit Gelaſſenheit geſchehen. Thäte man das Gegentheil, ſo würde der Ton zu rauſchend werden. Eine proportionirliche Oeffnung der Zähne und des Mundes, und Ausdehnung der Kehle, verurſachen einen dicken, runden, und männlichen Ton. Das Hin- und wiederziehen der Lippen machet den Ton zugleich ſchwebend und annehmlich. Man hüte ſich, in der zweyten Octave, die Oberlippe der untern vorzuſchieben.

26. §.

Endlich iſt noch zu merken, daß, wenn man die Flöte mäßigen, und etwas ſchwächer ſpielen will, wie es im Adagio erfodert wird, man das Mundloch ein wenig mehr, als oben gelehret worden, mit der Lippe bedecken müſſe. Weil aber die Flöte hierdurch etwas tiefer wird: ſo iſt eben nöthig daß man, an dem in dem Kopfſtücke befindlichen Propfe, eine Schraube habe; vermittelſt welcher man denſelben, um die Flöte ſo viel zu erhöhen, als das ſchwächer Spielen, und die mehrere Bedeckung des Loches austrägt, aus ſeiner ordentlichen Lage, um einen guten Meſſerrücken breit, tiefer in die Flöte hinein drücken könne: ſ. den 10. 11. 12. §. des I. Hauptſtücks. Hierdurch wird die Flöte um ſo viel verkürzet, und folglich höher: und man kann auf ſolche Art, mit den übrigen Inſtrumenten, allezeit in einerley Stimmung bleiben.

Digitized by Google

Das V. Hauptſtück.

Von den Noten, ihrer Geltung, dem Tacte, den Pauſen, und den übrigen muſikaliſchen Zeichen.

1. §.

Wie die Noten auf fünf nahe übereinander geſetzete Horizontallinien geſchrieben werden; und was vor dieſelben, zum Gebrauche der Flöte, für ein Schlüſſel angewendet wird, habe ich im III. Hauptſtücke, und deſſen 2. §. angezeiget. Ich erinnere hier noch beyläufig, daß es überhaupt **neunerley muſikaliſche Schlüſſel** giebt. Dieſe werden in drey Claſſen eingetheilet, in den **G Schlüſſel; den C Schlüſſel;** und den **F Schlüſſel.** Die erſte Claſſe von dieſen machet, daß die Linie, worauf einer ſteht, allezeit das eingeſtrichene G iſt: Der C Schlüſſel machet die Linie, worauf er ſteht, allezeit zum eingeſtrichenen C: und der F Schlüſſel die ſeinige allezeit zum ungeſtrichenen F. Bey der Flöte hat man eigentlich nur die Claſſe der G Schlüſſel zu kennen nöthig. Es ſind zweyerley Arten des G Schlüſſels, nämlich der franzöſiſche, und der oben angezeigte italiäniſche Schlüſſel. Der letztere wird auch der gewöhnliche Violinſchlüſſel genennet. Der erſtere ſteht auf der unterſten Linie; und gilt bey der Flöte mehrentheils nur in ſeinem Lande.

2. §.

Wer ſich die viererley Arten des C Schlüſſels, und die dreyerley Arten des F Schlüſſels, als welche theils zu den Noten der Singſtimmen, theils zu anderer Inſtrumente ihren, gebrauchet werden, die aber, des Transponirens wegen, einem Flötenſpieler zu wiſſen nicht ganz undienlich ſind, näher bekannt machen will; der kann ſolche mit leichter Mühe entweder aus mündlicher Unterweiſung, oder aus andern Büchern, die von den Anfangsgründen der Muſik handeln, erlernen.

3. §.

Die Geſtalt und den Gebrauch der Verſetzungszeichen, vermittelſt welcher man, ſo bald ſie zu Anfange des Syſtems von fünf Linien geſetzet werden,

werden, die Tonarten unterſcheiden kann, habe ich gleichfalls im III. Hauptſt. 3. §. angezeiget.

4. §.

Die **Tonart** iſt wie bekannt zweyerley, die harte, und die weiche, welche man insgemein **Dur**, und **Moll** benennet. Noch genauer könnte man ſie, wie im Lateiniſchen, die **größere** und **kleinere** Tonart betiteln. Die Tonart Dur hat die große, und die Tonart Moll, die kleine Terze in ihrem Accord.

5. §.

Jeder Durton iſt dem eine kleine Terze unter ihm liegenden Molltone, in Anſehung der Töne, die in ſeiner Tonleiter vorkommen, und folglich auch der Verſetzungszeichen, gleich. Z. E. C dur dem A moll; F dur dem D moll; u. ſ. w. Man findet die Vorzeichnungen dieſer Tonarten Tab. II. Fig. 4. Die Grundtöne dieſer harten und weichen Tonarten, welche einander gleich ſind, ſtehen immer übereinander. Die oberſte Note iſt die Grundnote vom Durtone, und die unterſte die Grundnote vom Molltone.

6. §.

Jede harte Tonart hat die große Secunde, die große Terze, die ordentliche Quarte, die reine Quinte, die große Sexte, und die große Septime, von dem Grundtone an über ſich gerechnet, in ihrer Tonleiter. Jede weiche Tonart hat die große Secunde, die kleine Terze, die ordentliche Quarte, die reine Quinte, die kleine Sexte, und die kleine Septime, von dem Grundtone an über ſich gerechnet, in ihrer Tonleiter. Bey dem C dur und A moll liegen alle dieſe Töne, in der diatoniſchen Scala: bey den übrigen Tonarten aber nicht. Deswegen müſſen, bey jeder Tonart, entweder ſo viel Kreuze oder ſo viel b vorgezeichnet werden, als nöthig iſt, die gedachten Tonleitern zu bilden. Vom C dur und A moll, bis ins Ges dur und Es moll, werden die immer eine Quarte über den vorigen liegenden Tonarten, welche, ſo wie die eine Quarte unter jeder liegende Tonart, entweder hart oder weich ſind, in ihrer Vorzeichnung, allezeit mit einem b vermehret: und vom C dur und A moll an, bis ins Fis dur und Dis moll, bekommen die eine Quinte über den vorigen liegende Tonarten, immer ein Kreuz mehr, als die vorigen. Man ſehe ihre Abbildung. Tab. II. Fig. 4.

7. §.

In vorigen Zeiten, da man die Tonleitern der Tonarten aus lauter diatoniſchen Tönen zuſammen ſetzete, und folglich, bey manchen weichen

Digitized by Google

Tonarten, die Sexte groß; bey andern wieder die Secunde klein ſeyn mußte, wie zum Exempel bey der Doriſchen und der Phrygiſchen Tonart: D, und E moll; da man ferner dieſe Tonarten um einen oder mehrere Töne transponirete, und ihre Tonleitern beybehielt: ſo folgete daraus, daß bisweilen ein Kreuz, bisweilen ein b weniger vorgezeichnet wurde, als itzo üblich iſt; und daß weiter keine, als die Joniſche und Aeoliſche Tonart, C dur und A moll, ſo wohl für ſich, als wenn ſie transponiret wurden, mit unſern heutigen Tonleitern überein kamen. Wollte man, wie einige Componiſten vor nicht gar langer Zeit noch gethan haben, dieſer Art der alten Vorzeichnungen, bey den nach neuer Art eingerichteten Modulationen nachahmen; ſo würde man ſich im Schreiben viel unnöthige Mühe machen; weil man die b, und Kreuze nachhero, bey einer jeden Note, wo es nöthig wäre, insbeſondere vorſetzen müßte.

8. §.

Wenn man die **Geltung der Noten**, die Tab. II. Fig. 6. vorgeſtellet zu ſehen iſt, ſich leicht eindrücken will; ſo ſtelle man ſich die runde weiße Note ohne Strich, ſo im gemeinen geraden Tacte einen ganzen Tact gilt, als ein Ganzes vor, ſ. Fig. 6. (a). Eine weiße Note mit einem Striche, deren zwo auf einen Tact gehen, ſtelle man ſich als die Hälfte dieſes Ganzen vor, ſ. (b). Eine ſchwarze ohne Querſtrich, die man ein Viertheil nennet, und deren vier auf einen Tact gehen, als ein Viertheil dieſes Ganzen, ſ. (c). Bey den übrigen, als: Achttheilen, ſ. (d), Sechzehntheilen, ſ. (e), Zwey und dreyßigtheilen, ſ. (f), zeiget der Name ſchon, den wie vielſten Theil des Ganzen ſie ausmachen; und daß, ſo wie ſie hier auf einander folgen, immer eine die Hälfte der vorhergehenden beträgt, und alſo, der Geltung nach, noch einmal ſo klein iſt. Man pfleget ſie nach den Querſtrichen, mit denen ſie verſehen ſind, auch ein- zwey- und dreygeſchwänzte Noten zu nennen. Ein jeder Querſtrich vermehret die Anzahl der Noten in einem Tacte, noch um einmal ſo viel, und machet folglich die Zeit ihrer Währung noch um einmal ſo geſchwind. Noch geſchwindere Noten ſind demnach die vier- und fünfgeſchwänzten; dieſe kommen aber niemals in großer Anzahl vor. Wenn der geſchwänzten Noten mehrere auf einander folgen, ſo werden ſolche zu zwoen, vieren, oder achten zuſammen geſtrichen: welches man alsdenn Figuren nennet. ſ. Tab. II. Fig. 6. (d) (e) (f).

9. § Wenn

Digitized by Google

9. §.

Wenn ein **Punct** hinter einer Note ſteht, ſo gilt derſelbe noch halb ſo viel als die vorhergehende, oder eben ſo viel als die folgende Note. ſ. Tab. II. Fig. 7.

10. §.

Die **Pauſen**, ſo anſtatt der Noten vorkommen, bedeuten daß man ſo lange ſtillſchweigen müſſe, als es die Geltung einer jeden, nach ihrem Zeitmaaße, erfodert. Die Geltung aber iſt ſo wie folget: Ein dicker Strich, der den Raum zwiſchen drey Linien berühret, gilt vier Tacte, wie die Noten darunter zeigen, ſ. Tab. II. Fig. 9. (a). Ein dicker Strich zwiſchen zwo Linien gilt zweene Tacte; ſ. (b). Ein dicker Strich unter einer Linie gilt einen ganzen Tact, ſ. (c). Der, ſo über der Linie ſteht, gilt einen halben Tact, ſ. (d). Die übrigen Pauſen, ſ. (e) gelten ſo viel als die darunter ſtehenden Noten, nämlich: Viertheile, Achttheile, Sechzehntheile, und Zwey und dreyßigtheile. Hinter dieſe letztern Arten der Pauſen pfleget man zuweilen Puncte zu ſetzen, welche ſo wie bey den Noten, ebenfalls halb ſo viel als die vorhergehenden Pauſen gelten, ſ. (f). Es geſchieht aber dieſes nur meiſtentheils aus Bequemlichkeit, um nicht zwo Pauſen nach einander zu ſetzen. Eine Generalpauſe oder **Fermate**, oder Ruhezeichen iſt, wenn über einer Pauſe ein halber Cirkel, mit einem Puncte darunter ſteht. Hier halten alle Stimmen nach Belieben ſtill; ohne ſich an die Regel des Tactes zu binden. ſ. (g). Man beſehe hierbey des XVII. Hauptſt. 7. Abſchn. 43. §.

11. §.

Die richtige Abmeſſung und Eintheilung langſamer und geſchwinder Noten, heißt der **Tact**: (la meſure) ſo wie hingegen das Zeitmaaß (le mouvement) die Geſetze der langſamen und geſchwinden Bewegung des Tactes ausmachet.

12. §.

Der Tact überhaupt iſt zweyerley: **gerader** und **ungerader**. Der gerade läßt ſich wieder in gleiche Theile zertheilen; bey dem ungeraden aber iſt die Theilung ungleich. Den ungeraden pfleget man insgemein **Tripeltact** zu nennen. Wenn ein Tact zu Ende iſt, pfleget man, im Schreiben, zwiſchen die Noten einen **Verticalſtrich** zu ſetzen: alſo machen ſo viel Noten, als ſich zwiſchen zweenen dieſer Striche befinden, nach dem, zu Anfange eines Stückes, hinter den Verſe-

tzungs-

Digitized by Google

tzungszeichen geſetzeten Tactzeichen einen Tact aus, von welcher Art er auch ſey. ſ. Tab. II. Fig. 6.

13. §.

Der gerade Tact iſt wieder zweyerley: Vierviertheiltact, und Zweyviertheiltact. Der Vierviertheiltact, welchen man auch den **gemeinen geraden**, oder ſchlechten Tact zu benennen pfleget, wird zu Anfange eines Stückes mit einem großen C angedeutet: Der Zweyviertheiltact hingegen mit $\frac{2}{4}$. Bey dem Vierviertheiltacte iſt wohl zu merken, daß, wenn durch das C ein Strich geht, wie Tab. II. Fig. 10. zu ſehen iſt, ſolcher Strich bedeute, daß alsdenn die Noten, ſo zu ſagen, eine andere Geltung bekommen, und noch einmal ſo geſchwind geſpielet werden müſſen, als ſonſt, wenn das C keinen Durchſtrich hat. Man nennet dieſe Tactart: **allabreve**, oder **alla Capella**. Weil aber bey der itztgemeldeten Tactart, von vielen, aus Unwiſſenheit, Fehler begangen werden: ſo iſt einem jeden anzurathen, dieſen Unterſchied ſich wohl bekannt zu machen. Denn dieſe Tactart iſt im galanten Styl itziger Zeit üblicher, als ſie in vorigen Zeiten geweſen iſt.

14. §.

Der Tripeltact iſt von verſchiedener Art, wie hier die übereinander geſetzeten Ziffern zeigen, als: $\frac{3}{1}$. Dreyeintheil; $\frac{3}{2}$. Dreyzweytheil; $\frac{3}{4}$ Dreyviertheil; $\frac{6}{4}$ Sechsviertheil; $\frac{3}{8}$ Dreyachttheil; $\frac{6}{8}$ Sechsachttheil; $\frac{9}{8}$ Neunachttheil; $\frac{12}{8}$ Zwölfachttheiltact. u. ſ. w.

15. §.

Es giebt eine Art von Figuren, wo drey gleiche Noten zuſammengeſtrichen werden, und folglich dem Tripeltacte ähnlich ſehen; ſie kommen aber ſowohl in gerader als ungerader Tactart vor. Man nennet dieſe Figuren: **Triolen**. Hier machen drey eingeſchwänzte Noten ein Viertheil, ſ. Tab. II. Fig. 7. (l); drey zweygeſchwänzte ein Achttheil, ſ. (m); drey dreygeſchwänzte ein Sechzehntheil, ſ. (n); wie die darüber befindlichen Noten ausweiſen. Man pfleget auch wohl, zum Ueberfluß, die Ziffer 3 darüber zu ſetzen; wie bey (l) zu ſehen iſt.

16. §.

Da ich nunmehr die Geltung der Noten und Pauſen, ingleichen die verſchiedenen Tactarten gewieſen habe; ſo wird noch nöthig ſeyn, zu zeigen, wie jede Note und Pauſe in den Tact gehörig eingetheilet werden müſſe, und wie man dieſes auf eine leichte Art erlernen könne. Die meiſten ſehen ſolches als etwas leichtes an, und glauben, daß man es durch

Uebung

Digitized by Google

Uebung nach und nach erlerne. Weil es aber vielen, die ſich doch lange Zeit damit abgegeben haben, noch daran fehlet, ſo folget daraus, daß es nicht eines der leichteſten Dinge in der Muſik ſeyn müſſe. Es hängt von dieſer Erkenntniß viel ab, um ein Stück wohlklingend vorzutragen: und wer ſie nicht bey Zeiten durch richtige Grundſätze erlanget, der bleibt in einer beſtändigen Ungewißheit; findet auch öfters bey Kleinigkeiten, ſo ihm nicht täglich vorkommen, einen Anſtoß. Es iſt nicht zu längnen, daß ein mündlicher Unterricht, wenn er gründlich iſt, hierbey beſſere Dienſte thue, als eine ſchriftliche Anweiſung. Weil es aber auch vielen, die andere unterweiſen ſollen, in dieſem Puncte an der rechten Lehrart fehlen könnte: ſo will ich hier eine Methode zeigen.

17. §.

Man gewöhne ſich erſtlich, mit der Spitze des Fußes gleiche Schläge zu machen, wozu man den Pulsſchlag an der Hand zur Richtſchnur nehmen kann. Alsdenn theile man den gemeinen geraden, oder Vierviertheiltact, nach Anleitung des Pulsſchlages, mit dem Fuße in Achttheile ein. Bey dem erſten Schlage ſtoße man die weiße Note ohne Strich, ſ. Tab. II. Fig. 6. (a) mit der Zunge an, und unterhalte den Ton ſo lange, bis man in Gedanken, nach dem Schlage des Fußes, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. gezählet hat: ſo wird dieſer Tact ſeine gehörige Zeit bekommen. Man fahre fort in dieſer Art mit dem Fuße zu ſchlagen, und zähle bey der erſten weißen Note mit einem Striche, ſ. (b) 1. 2. 3. 4; bey der zweyten ebenfalls: 1. 2. 3. 4: ſo wird es mit dieſen zweenen halben Tacten auch ſeine Richtigkeit haben. Bey den Viertheilen, ſ. (c), kommen zweene Schläge auf jede Note. Bey den Achttheilen, ſ. (d), kömmt auf jede Note ein Schlag. Bey den Sechzehntheilen, ſ. (e), kommen zwo Noten auf einen Schlag: und wenn man das Aufheben des Fußes ſowohl als das Niederſchlagen deſſelben zählet; ſo theilet ſolches die Sechzehntheile völlig ein. Bey den Zwey und dreyßigtheilen, ſ. (f), kommen zwo Noten zum Niederſchlage, und zwo zum Aufheben.

18. §.

Dieſe Eintheilung in acht Schläge, kann in allen langſamen Stücken, nachdem es das Zeitmaaß erfodert, zur Regel genommen werden. In geſchwinden Stücken aber, kann man den gemeinen geraden Tact in vier Theile, allwo denn das Niederſchlagen und Aufheben des Fußes Achttheile ausmachen; den Tripeltact aber, in drey Theile eintheilen.

Digitized by Google

19. §.

Im Allabrevetacte bekommen die halben Tacte ſo viel Zeit, als im gemeinen geraden Tacte die Viertheile haben; und die Viertheile ſo viel, als im gemeinen Tacte die Achttheile einnehmen: folglich werden nur die halben Tacte mit dem Fuße markiret.

20. §.

Die weiße Note mit dem Puncte, ſ. Tab. II. Fig. 7. (a), bekömmt ſechs Schläge mit dem Fuße; und die darauf folgende ſchwarze Note, zweene Schläge. Die ſchwarze Note mit dem Puncte, ſ. (b), bekömmt drey Schläge; und die folgende nur einen Schlag.

21. §.

Bey den Achttheilen, Sechzehntheilen, und Zwey und dreyßigtheilen, mit Puncten, ſ. (c) (d) (e), geht man, wegen der Lebhaftigkeit, ſo dieſe Noten ausdrücken müſſen, von der allgemeinen Regel ab. Es iſt hierbey inſonderheit zu merken: daß die Note nach dem Puncte, bey (c) und (d) eben ſo kurz geſpielet werden muß, als die bey (e); es ſey im langſamen oder geſchwinden Zeitmaaße. Hieraus folget, daß dieſe Noten mit Puncten bey (c) faſt die Zeit von einem ganzen Viertheile; und die bey (d) die Zeit von einem Achttheile bekommen: weil man die Zeit der kurzen Note nach dem Puncte eigentlich nicht recht genau beſtimmen kann. Dieſes deutlicher zu begreifen, ſpiele man die unterſten Noten bey (f) und (g) langſam, doch ein jedes Exempel nach ſeinem gehörigen Zeitmaaße, nämlich das bey (d) noch einmal ſo geſchwind, als jenes bey (c); und das bey (e) noch einmal ſo geſchwind, als das bey (d): und ſtelle ſich in Gedanken die oberſten Noten mit Puncten vor. Nachher kehre man ſolches um; ſpiele die oberſten Noten; und halte eine jede Note mit dem Puncte ſo lange, bis die Zeit von den unterſten Noten mit den Puncten verfloßen iſt. Die Noten mit den Puncten mache man eben ſo kurz, als die darunter befindliche viergeſchwänzte Note es erfodert. Auf dieſe Art wird man ſehen, daß die oberſten Noten mit den Puncten bey (f), die Zeit von drey Sechzehntheilen, und einem Zwey und dreyßigtheile mit einem Puncte bekommen: und daß die bey (g) die Zeit von einem Sechzehntheile und einem punctirten Zwey und dreyßigtheile; die bey (h) aber, weil bey den unterſten Noten zweene Puncte ſtehen, und die folgenden Noten noch einmal geſchwänzet ſind, nur die Zeit von einem Zwey und dreyßigtheile, nebſt anderthalbem Puncte, erhalten.

Digitized by Google

22. §.

Dieſe Regel iſt ebenfalls zu beobachten, wenn in der einen Stimme Triolen ſind, gegen welche die andere Stimme punctirte Noten hat, ſ. (i). Man muß demnach die kurze Note nach dem Puncte nicht mit der dritten Note von der Triole, ſondern erſt nach derſelben anſchlagen. Widrigenfalls würde ſolches dem Sechsachttheil= oder Zwölfachttheiltacte ähnlich klingen, ſ. (k). Beyde Arten aber müſſen doch ſehr verſchieden ſeyn: indem eine eingeſchwänzte Triole, ein Viertheil; eine zweygeſchwänzte, ein Achttheil; und eine dreygeſchwänzte, ein Sechzehntheil ausmachen: wie die darüber ſtehenden einzelnen Noten, bey (l) (m) und (n) ausweiſen: Da hingegen, im Sechsachttheil= und Zwölfachttheiltacte, drey eingeſchwänzte Noten ein Viertheil und ein Achttheil machen, ſ. (k). Wollte man nun, dieſe, unter Triolen befindlichen, punctirten Noten alle nach ihrer ordentlichen Geltung ſpielen: ſo würde der Ausdruck davon nicht brillant und prächtig, ſondern ſehr lahm und einfältig ſeyn.

23. §.

Mit den Noten bey Fig. 8, wo der Punct hinter der zweyten Note ſteht, hat es wegen der Länge des Punctes, und der Kürze der erſten Note, eine Gleichheit, mit den oben gemeldeten punctirten Noten. Sie ſtehen nur umgekehret. Die Noten D und C bey (a) müſſen eben ſo kurz ſeyn, als die bey (c), es ſey im langſamen oder geſchwinden Zeitmaaße. Mit den zwo geſchwinden Noten bey (b) und (d) verfährt man auf gleiche Weiſe; und bekommen hier zwo Noten nicht mehr Zeit, als dort eine. Bey (e) und (f) werden die Noten nach den Puncten eben ſo geſchwind und präcipitant geſpielet, als die vor den Puncten, bey (b) und (d). Je kürzer man die erſten Noten bey (a) (b) (c) (d) machet: je lebhafter und frecher iſt der Ausdruck. Je länger man hingegen bey (e) und (f) die Puncte hält: je ſchmeichelnder und annehmlicher klingen dieſe Arten von Noten.

24. §.

Von den Pauſen iſt bereis geſaget worden, daß man da wo ſie ſtehen ſo lange ſtillſchweige, als die Zeit ihrer Geltung erfodert. Von einem oder mehr Tacten, wird nicht nöthig ſeyn, eine Erklärung zu machen, weil man ſich nur nach dem Tactſchlage richten darf. ſ. Fig. 9. (a) (b) (c). Hat man aber einen halben Tact zu pauſiren; ſo zähle man, nach dem Schlage des Fußes, wie bey einer weißen Note: 1. 2. 3. 4.

und ſtoße mit dem fünften Schlage die folgende Note an, ſ. (h). Bey einem Viertheile zähle man: 1. 2, und ſtoße die folgende Note mit dem dritten Schlage an, ſ. (i). Bey einem Achttheile ſage man: 1, und ſtoße die Note mit dem zweyten Schlage an, ſ. (k). Bey einem Sechzehntheile ſage man auch: 1, und ſtoße die Note mit dem Aufheben des Fußes an, ſ. (l). Bey einem Zwey und dreyßigtheile ſage man ebenfalls: 1. Weil aber hier zwo Noten im Niederſchlage, und zwo im Aufheben des Fußes kommen; ſo muß die Note nach der Pauſe noch im Niederſchlage angeſtoßen werden. ſ. (m).

25. §.

Hat man ſich nun im langſamen Zeitmaaße auf dieſe Art genugſam geübet; ſo ſpiele man dieſe Exempel immer ein wenig geſchwinder, bis man einige Fähigkeit erlanget hat, ein mehreres zu unternehmen. Endlich wird die Eintheilung der Noten einem ſo geläufig werden, daß man des Schlagens des Tactes mit dem Fuße, ganz und gar wird entbehren können.

26. §.

Eine genaue und gewiſſe Beſtimmung der verſchiedenen Arten des Zeitmaaßes, findet man im XVII. Hauptſtücke, und deſſen VII. Abſchnitte vom 45. bis 59. §.

27. §.

Der **Wiederholungszeichen** giebt es unterſchiedene Gattungen. Wenn zweene gerade Striche, ohne Punct, neben einander ſtehen, ſ. Fig. 5. (b); ſo bedeuten ſie, daß zwar das Stück aus zweenen Theilen beſtehe, und der erſte Theil deſſelben wiederholet werden müſſe; doch nicht eher, als bis das Stück vom Anfange bis zum Ende geſpielet worden. Alsdenn wird der erſte Theil noch einmal bis an die zweene Striche, oder, welches einerley iſt, bis an die vorhergehende Note, über welcher ein halber Cirkel mit dem Puncte ſteht, ſ. (a), wiederholet. Bey ſolchen Stücken ſchreibt man, zu Ende des zweyten Theils: **Da Capo.** Wenn hinter einem Striche vier Puncte ſtehen, ſ. (c), ſo bedeuten ſie, daß die folgenden Noten, von da an, bis an einen andern Strich der die Puncte vor ſich hat, zu wiederholen ſind. Man pfleget auch wohl, über ſolche zu wiederholende Noten, das Wörtchen: bis, zu ſchreiben. Wenn neben zweenen Strichen auf einer jeden Seite zweene Puncte ſtehen, ſ. (d), ſo bedeuten ſie, daß das Stück aus zweenen Theilen beſtehe; und daß ein jeder Theil zweymal wiederholet werden müſſe. Wenn aber zuletzt ein

oder

oder zween halbe Cirkel mit Puncten ſtehen, ſ. (e); ſo bedeuten ſie daß das Stück allda ſchließe. Das Zeichen auf dem E, ſ. (f), heißet der Cuſtos; und zeiget den Ort an, auf welchem die erſte Note der folgenden fünf Linien ſteht.

Das VI. Hauptſtück.

Vom Gebrauche der Zunge, bey dem Blaſen auf der Flöte.

1. §.

Die Zunge iſt eigentlich das Mittel, wodurch die Töne auf der Flöte lebhaft vorgetragen werden können. Sie iſt zur muſikaliſchen Ausſprache höchſt nöthig; und verrichtet eben das, was der Bogenſtrich bey der Violine thut. Es unterſcheidet ſich dadurch ein Flötenſpieler von dem andern: ſo daß, wenn ihrer etliche ein Stück wechſelsweiſe ſpielen, man daſſelbe, wegen des unterſchiedenen Vortrages, öfters kaum mehr kennen kann. Dieſes rühret nun mehrentheils vom rechten oder unrechten Gebrauche der Zunge her. Es iſt wahr, daß auch an den Fingern viel gelegen iſt. Sie ſind nicht nur nöthig, um die Höhe oder Tiefe jedes Tones zu beſtimmen, und die Intervalle von einander zu unterſcheiden; ſondern auch, um jeder Note ihre gehörige Zeit zu geben. Sie können aber doch der Lebhaftigkeit des Vortrages nicht ſo behülflich ſeyn, als es die Zunge iſt. Denn dieſe muß den Ausdruck der Leidenſchaften, in allen Stücken, er mag prächtig oder traurig, luſtig oder annehmlich, oder wie er ſonſt wolle, ſeyn, beleben.

2. §.

Um nun vermittelſt der Zunge, und des durch dieſelbe ausgeſtoſſenen Windes, den Ton in der Flöte recht zur Anſprache zu bringen, muß man, nach Beſchaffenheit der zu ſpielenden Noten, in währendem Blaſen gleichſam gewiſſe Sylben ausſprechen. Dieſe Sylben ſind von dreyerley Art. Die eine iſt: **ti** oder **di**; die andere: **tiri**; und die dritte: **did'll**.

Die letztere Art pfleget man die **Doppelzunge** zu nennen, ſo wie hingegen die erſtere Art: die **einfache Zunge** genennet wird. Von jeder Art, ſowohl wie ſie zu erlernen, als zu gebrauchen iſt, ſoll in einem beſondern Abſchnitte gehandelt werden. Und weil der Gebrauch der Zunge auf dem Hoboe und dem Baſſon, mit dem auf der Flöte viel gemein hat; ſo will ich, zum Nutzen derer, welche die genannten Inſtrumente ſpielen, in einem Anhange zeigen, wie ſie die Zunge dabey zu gebrauchen, und was ſie ſonſt noch beſonders zu bemerken haben.

Des VI. Hauptſtücks
I. Abſchnitt.
Vom Gebrauche der Zunge mit der Sylbe: ti oder di.

1. §.

Weil einige Noten hart, andere hingegen weich angeſtoßen werden müſſen: ſo iſt zu merken, daß bey kurzen, gleichen, lebhaften, und geſchwinden Noten, das **ti** gebrauchet wird. Bey langſamen, auch wohl luſtigen, doch dabey annehmlichen und unterhaltenen Melodien hingegen, muß man das **di** brauchen. Im Adagio brauchet man allezeit das **di**; ausgenommen bey punctirten Noten, zu welchen das **ti** nöthig iſt. Diejenigen ſo der Oberſächſiſchen Mundart gewohnt ſind, haben ſich hierbey beſonders in Acht zu nehmen, um das **t** und **d** nicht mit einander zu vermengen.

2. §.

Man nennet das **ti** einen Zungenſtoß. Um dieſen zu machen, muß man die Zunge, an beyden Seiten feſt an den Gaumen drücken, und die Spitze derſelben krumm, und in die Höhe, vorn nahe bey den Zähnen anlegen: damit der Wind aufgehalten oder geſpannet werde. Wenn nun der Ton angegeben werden ſoll; ſo zieht man nur die Spitze der Zunge vorn vom Gaumen weg; der hintere Theil der Zunge aber bleibt am

Digitized by Google

am Gaumen: und durch dieſes Wegziehen geſchieht der Stoß vom aufgehaltenen Winde; nicht aber durch das Stoßen der Zunge ſelbſt, wie viele irrig glauben.

3. §.

Einige haben die Art, daß ſie die Zunge zwiſchen die Lippen ſetzen, und den Stoß durch daß Zurückziehen derſelben machen. Dieſes halte ich für falſch. Denn dadurch wird, beſonders in der Tiefe, der dicke, runde, und männliche Ton verhindert: die Zunge muß auch eine allzuweitläuftige Bewegung, vor- oder rückwärts, machen; welches an der Geſchwindigkeit hinderlich iſt.

4. §.

Um einem jeden Tone, von der Tiefe bis in die Höhe ſeinen gehörigen Ausdruck zu geben, muß man mit dem Zungenſtoße, eben ſo, wie mit den Lippen und dem Kinne verfahren, nämlich: wenn man von dem tiefſten Tone an, die Töne nach der Reihe bis an die hohen ſpielet; muß man, bey dem tiefſten, die Zunge um einen guten Daumen breit von den Zähnen rückwärts, krumm an den Gaumen ſetzen; den Mund weit auseinander dehnen; und bey einem jeden höhern Tone, mit der Zunge immer ein wenig mehr vorwärts an den Gaumen ſtoßen; auch den Mund immer enger zuſammen drücken. Dieſes ſetze man fort, bis in das höchſte H, allwo die Zunge ganz nahe an die Zähne kömmt. Von dem höchſten C aber an, muß man mit der Zunge nicht mehr krumm, ſondern gerade, zwiſchen den Zähnen an die Lippen ſtoßen. Man verſuche das Gegentheil, und ziehe die Zunge bey dem höchſten Tone weit zurück; oder ſtoße mit derſelben bey dem tiefſten Tone zwiſchen die Zähne: ſo wird man finden, daß die Höhe pfuſchend klingt, auch nicht gut anſpricht; die Tiefe hingegen ſchwach und dünne wird.

5. §.

Will man die Noten ſehr kurz machen; ſo muß man das **ti** gebrauchen, da die Spitze der Zunge gleich wieder an den Gaumen zurück ſpringen muß; um den Wind aufs neue zu ſpannen. Man kann dieſes am beſten merken, wenn man, ohne zu blaſen, etliche ti ti ti ti geſchwind hinter einander ausſpricht.

6. §.

Bey langſamen und unterhaltenen (nouriſſanten) Noten, darf der Stoß nicht hart ſeyn: weswegen man alsdenn das **di** anſtatt des **ti** brauchet. Hierbey iſt zu merken, daß, ſo wie bey dem **ti** die Spitze

der

der Zunge gleich wieder an den Gaumen ſpringt; dieſelbe hingegen, bey dem di, mitten im Munde frey bleiben muß: damit der Wind nicht verhindert werde, den Ton zu unterhalten.

7. §.

Wenn die Achttheile im Allegro Sprünge ausmachen, ſo haben ſie ti. Folgen aber andere Noten darauf, welche ſtufenweiſe auf- oder niederwärts gehen; ſie mögen aus Achttheilen, Viertheilen, oder weißen Noten beſtehen: ſo wird das di gebrauchet, ſ. Tab. III. Fig. 1. Stehen Striche über den Viertheilen: ſo bleibt das ti. ſ. Tab. III. Fig. 2. Findet ſich ein Vorſchlag bey einer Note, ſo wird derſelbe mit eben der Art Zunge geſtoßen, wie die vorhergehenden Noten; ſie mögen hart oder weich ſeyn. ſ. Tab. III. Fig. 3. und 4.

8. §.

Es iſt eine allgemeine Regel, daß zwiſchen dem Vorſchlage, und der Note die vor ihm hergeht, ein kleiner Unterſchied ſeyn müſſe; abſonderlich wenn beyde Noten auf einerley Tone ſtehen: damit man den Vorſchlag deutlich hören könne. Die Zunge muß alſo nach Anſtoßung der vorhergehenden Note, gleich wieder an den Gaumen ſpringen; wodurch der Wind aufgehalten, die Note kürzer, und alſo der Vorſchlag deutlicher wird.

9. §.

Bey geſchwinden Paſſagien thut die einfache Zunge keine gute Wirkung, weil die Noten dadurch alle einander gleich werden; welche doch, dem guten Geſchmacke gemäß, etwas ungleich ſeyn müſſen. ſ. XI. Hauptſtück 11. §. Man kann ſich alſo dabey der zwo andern Arten des Zungengebrauchs bedienen, nämlich des tiri zu punctirten Noten, und zu Paſſagien von mäßiger Geſchwindigkeit; des did'll aber zu ſehr geſchwinden Paſſagien.

10. §.

Nicht alle Noten dürfen mit der Zunge geſtoßen werden: ſondern wenn ein Bogen über zwo oder mehr Noten ſteht; ſo muß man dieſelben ſchleifen. Es iſt demnach zu merken, daß nur die Note, bey welcher der Bogen anfängt, geſtoßen werden muß: die übrigen aber, die ſich unter dem Bogen befinden, werden an dieſelbe geſchleifet; wobey alsdenn die Zunge nichts zu thun hat. Es wird auch, ordentlicher Weiſe, bey ſchleifenden Noten nicht ti ſondern di gebrauchet, ſ. Tab. III. Fig. 5. Steht aber ein Strich über der vor dem Bogen hergehenden Note; ſo

Digitized by Google

ſo bekömmt ſowohl dieſelbe, als auch die folgenden: **ti**, ſ. Fig. 6. Wenn der Bogen bey der zweyten Note anfängt, und die im Niederſchlage an die im Aufheben geſchleifet wird; ſo ſpiele man dieſelben wie bey Fig. 7. zu ſehen iſt. Geſchieht dieſes aber im geſchwinden Zeitmaaße; ſo nimmt man **ti** anſtatt **di**.

11. §.

Wenn über Noten die auf einerley Tone ſtehen, ein Bogen befindlich iſt, ſ. Fig. 8; ſo müſſen ſelbige durch das Hauchen, mit Bewegung der Bruſt, ausgedrücket werden. Stehen aber über ſolchen Noten zugleich Puncte, ſ. Fig. 9; ſo müſſen dieſe Noten viel ſchärfer ausgedrücket, und, ſo zu ſagen, mit der Bruſt geſtoßen werden.

12. §.

Es iſt nicht wohl möglich, weder den Unterſchied zwiſchen **ti** und **di**, von welchem doch der Ausdruck der Leidenſchaften ziemlichen Theils abhängt; noch die vielerley Arten des Zungenſtoßes, mit Worten völlig zu beſtimmen. Inzwiſchen wird doch die eigene Ueberlegung einen jeden überzeugen, daß, ſo wie zwiſchen ſchwarz und weiß ſich noch verſchiedene Zwiſchenfarben befinden; alſo auch zwiſchen hart und weich, mehr als ein Grad der Mäßigung ſtatt finden müſſe. Folglich kann man auch mit der Zunge das **ti** und **di** auf vielerley Arten ausdrücken. Es kömmt nur darauf an, daß man ſuche die Zunge geſchickt genug zu machen, um die Noten, nach ihrer Beſchaffenheit, bald härter, bald weicher ſtoſſen zu können: welches ſowohl durch das geſchwindere oder langſamere Wegziehen der Zunge vom Gaumen; als durch das ſtärkere oder ſchwächere Blaſen des Windes gewirket wird.

13. §.

An einem großen Orte, wo es ſchallet, und die Zuhörer weit entfernet ſind, muß man die Noten, mit der Zunge, überhaupt mehr und ſchärfer markiren, als an einem kleinen Orte; beſonders wenn etliche Noten auf einerley Tone vorkommen: ſonſt klingen dieſelben, als wenn ſie nur mit der Bruſt gehauchet würden.

Des VI. Hauptſtücks
II. Abſchnitt.
Vom Gebrauche der Zunge mit dem Wörtchen: tiri.

1. §.

Dieſe Art hat bey Paſſagien von mäßiger Geſchwindigkeit ihren guten Nutzen: beſonders weil dabey die geſchwindeſten Noten allezeit etwas ungleich geſpielet werden müſſen. ſ. XI. Hauptſt. 11. §.

2. §.

Wie die Sylbe **ti** mit der Zunge auszudrücken ſey, habe ich bereits im vorigen Abſchnitte gezeiget. Bey der Art wovon hier gehandelt wird, kömmt noch das **ri** dazu. Man muß ſuchen den Buchſtaben **r** recht ſcharf auszuſprechen. Dieſes thut im Gehöre eben die Wirkung, als wenn man bey der einfachen Zunge das **di** brauchet: ob es gleich demjenigen der ſelbſt ſpielet, nicht ſo vorkömmt.

3. §.

Bey Noten mit Puncten iſt dieſes **tiri** unentbehrlich; denn es drücket die punctirten Noten viel ſchärfer und lebhafter aus, als keine andere Art des Zungengebrauches vermögend iſt.

4. §.

Bey dieſem Wörtchen **tiri** fällt der Accent auf die letzte Sylbe; das **ti** iſt kurz, und das **ri** lang. Das **ri** muß alſo allezeit zu der Note im Niederſchlage gebrauchet werden: das **ti** aber zu der Note im Aufheben. Das **ri** kömmt alſo in vier Sechzehntheilen allezeit zu der erſten und dritten; das **ti** aber zu der zweyten und vierten Note.

5. §.

Da man aber niemals mit **ri** anfangen kann; ſo muß man die erſten zwo Noten mit **ti** ſtoßen. Bey den übrigen von dieſer Art Noten fährt man mit **tiri** fort, bis eine Veränderung, entweder in Noten, oder durch Pauſen geſchieht. Folgende Exempel werden zeigen, wie dieſe Art Noten mit

Digitized by Google

mit der Zunge ausgeſprochen werden müſſen, ſ. Tab. III. Fig. 10. 11. und 12. Wenn anſtatt der erſten Note eine Pauſe ſteht, wie bey dem letzten dieſer Exempel zu erſehen iſt, ſo ſetzet man das **tiri** fort. Da aber hier bey dem zweyten Viertheile die Puncte aufhören, und die zwo dreygeſchwänzten Noten: E, F, im Aufheben kommen: ſo hat eine jede **ti**. Das folgende G im Niederſchlage hat **ri**; und weil ſelbiges keinen Punct neben ſich hat, und alſo mit dem folgenden F gleich iſt: ſo bekömmt das folgende mit dem Puncte **ti** anſtatt **ri**.

6. §.

Im Tripeltacte hat es gleiche Bewandniß, ſ. Tab. III. Fig. 13. und 14. Wenn im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, oder $\frac{12}{8}$ Tacte, in einer Figur von drey Noten, die erſte einen Punct hinter ſich hat, wie ſolches in Giquen vorkömmt: ſo haben die zwo erſten Noten **ti**, und die letzte **ri**, ſ. Tab. III. Fig. 15. 16. 17. und 18.

7. §.

Bey Noten ohne Punct kann, anſtatt des **ti**, das **di** gebrauchet werden. Denn in Paſſagien erlaubet die Geſchwindigkeit nicht das **ti** auszuſprechen: es würde ferner dem Gehöre unangenehm fallen: und endlich würden auch die Noten allzu ungleich werden. Doch behält die erſte allezeit **ti**, und die übrigen **diri**. Folgen auf Sechzehntheile ſpringende Achttheile; ſo brauche man **ti**: und bey denen die ſtufenweiſe gehen, **di**; ſ. Fig. 19. und 20.

8. §.

Würde erfodert daß die Paſſagien geſchwinder geſpielet werden müßten, als man das **diri** ausſprechen kann: ſo muß man entweder die dritte und vierte, oder die erſte und zweyte ſchleifen, ſ. Fig. 21. und 22. Die letztere Art, wo die erſte und vierte Note **ti**, die dritte aber **ri** hat, iſt am meiſten anzupreiſen: weil man dieſelbe bey verſchiedenen Arten der Paſſagien, ſowohl in ſpringenden als gehenden Noten brauchen kann. Durch das Schleifen der zweyten Note erholet ſich auch die Zunge; und kann, ohne ſich zu ermüden, deſto länger ausdauern: da ſie hingegen bey der Art, wo man das **diri** beſtändig fortſetzet, bald müde, und an der Geſchwindigkeit verhindert wird. Man ſehe hiervon die Beyſpiele Tab. III. Fig. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

9. §.

Die letzte Art bey Fig. 29. iſt im Tripeltacte zur Geſchwindigkeit die bequemſte; doch muß man ſich überhaupt nach den ſpringenden Noten richten.

richten. Wenn auf eine Note zwo geſchwindere folgen; ſo können die zwo erſten di, und die dritte ri haben. Eben ſo verhält es ſich mit drey gleichen Achttheilen, oder Triolen. ſ. Tab. III. Fig. 30. 31. 32. 33. und 34.

Des VI. Hauptſtücks
III. Abſchnitt.
Vom Gebrauche der Zunge mit dem Wörtchen: did'll, oder der ſogenannten Doppelzunge.

1. §.

Die Doppelzunge wird nur zu den allergeſchwindeſten Paſſagien gebrauchet. So leicht ſie ſo wohl mündlich gezeiget, als durch das Gehör begriffen werden kann: ſo ſchwer fällt es, ſie ſchriftlich zu lehren. Das Wörtchen did'll, welches man dabey ausſpricht, ſollte aus zwo Sylben beſtehen. In der zweyten iſt aber kein Selbſtlauter: alſo kann ſie weder didel noch dili, ſondern nur did'll genennet werden; wobey man den Selbſtlauter, der in der zweyten Sylbe ſtehen ſollte, verbeißet. Dieſes d'll aber kann mit der Spitze der Zunge nicht ausgeſprochen werden, wie das di.

2. §.

Wie das di gemachet werden müſſe, habe ich im erſten Abſchnitte dieſes Hauptſtücks gezeiget. Ich beziehe mich alſo hier darauf. Will man nun das did'll ausſprechen; ſo ſage man erſtlich di: und indem die Spitze der Zunge vorn an den Gaumen ſpringt, ſo ziehe man geſchwind die Mitte der Zunge, auf beyden Seiten, ein wenig vom Gaumen niederwärts ab: damit der Wind, auf beyden Seiten, die Quere zwiſchen den Zähnen heraus gehe. Dieſes Wegziehen wird alſo den Stoß der zweyten Sylbe d'll geben; welche man aber, ohne das vorhergehende di, niemals allein auszuſprechen vermag. Man ſpreche hierauf dieſes did'll, etliche

etlichemal geſchwind hinter einander aus; ſo wird man beſſer hören, wie es klingen ſoll, als ich es ſchriftlich ausdrücken kann.

3. §.

Im Gebrauche iſt das did'll das Gegentheil vom tiri. Denn ſo wie der Accent bey tiri auf der zweyten Sylbe liegt; ſo fällt derſelbe bey did'll auf die erſte, und kömmt allezeit auf die Note im Niederſchlage, oder auf die ſogenannte gute Note.

4. §.

Will man dieſes did'll ausüben lernen; ſo iſt nöthig, daß man anfänglich etliche Noten auf einerley Tone ſpiele; ohne Bewegung der Finger; und zwar in der Mitte der Tonleiter; denn dieſe Art der Zunge will beym Anfange, dem Tone, oder dem Anſatze etwas hinderlich ſeyn. Folgender Noten kann man ſich Anfangs bedienen: und wird das did'll in währendem Blaſen ſo ausgeſprochen, wie es ſich unter den Noten befindet, ſ. Tab. IV. Fig. 1. Dieſes Exempel übe man ſo lange, bis man es durch alle Töne deutlich machen kann. Hierauf ſetze man noch ein paar Noten zu, ſ. Tab. IV. Fig. 2. Und wenn man dieſe recht in Uebung gebracht hat; ſo nehme man einige Noten ſtufenweiſe, ſ. Fig. 3. 4. 5. und 6.

5. §.

Hierbey muß man ſehr wohl Acht haben, daß die Zunge nicht geſchwinder gehe als die Finger: welches Anfangs mehrentheils zu geſchehen pfleget. Man muß vielmehr ſuchen, die erſte Note mit di allezeit ein wenig anzuhalten, die zweyte mit d'll hingegen, etwas kürzer zu machen. Denn durch das geſchwinde Wegziehen der Zunge, bekömmt das d'll einen ſchärfern Stoß.

6. §.

Ich hoffe daß zu Erlernung dieſer Zunge obige Beyſpiele hinreichend ſeyn werden. Die folgenden ſollen zeigen, wie man ſich derſelben bey allerhand Paſſagien bedienen könne.

7. §.

Wenn die Paſſagien in einerley Geltung der Noten, und ohne große Sprünge fortdauern: ſo behält die erſte Note im Niederſchlage allezeit di, und die zweyte d'll, u. ſ. w. wie Fig. 7. ausweiſet.

Digitized by Google

8. §.

Steht anſtatt der erſten Note eine Pauſe; ſo müſſen die zwo erſtern darauf folgenden Noten mit **ti** angeſtoßen werden. Die übrigen aber nehmen wieder **di** an, ſ. Fig. 8.

9. §.

Stehen die zwo erſtern Noten auf einem Orte; ſo werden die drey erſtern mit **ti** geſtoßen. Sind es aber die zwo letztern; ſo wird die dritte mit **di**, und die vierte mit **ti** geſtoßen, ſ. Fig. 9. und 10.

10. §.

Machet die letzte Note einen Sprung in die Höhe; ſo kann dieſelbe auch mit **ti** geſtoßen werden, ſ. Fig. 11.

11. §.

Wenn die erſte der geſchwinden Noten an eine vorhergehende lange gebunden iſt, oder wenn an deren Stelle ein Punct ſteht, ſo muß man dieſelbe mit der Bruſt hauchen, und anſtatt **di**, **hi** ſagen, ſ. Fig. 12. und 13. Man kann aber auch die beyden Noten nach dem Puncte mit **ti** anſtoßen, ſ. Fig. 14.

12. §.

In den folgenden Exempeln will ich ſuchen, von denen Paſſagien, wo eine Veränderung der Zungen erfodert wird, die nöthigſten anzuführen. Weil aber unmöglich iſt, alle vorfallenden Paſſagien hierher zu ſetzen; ſo muß ich das übrige dem eigenen Nachſinnen eines jeden überlaſſen.

13. §.

Aus den Exempeln von der 15. bis zur 24. Figur der IV. Tabelle, und auf der V. Tab. von der 1. bis zu der 11. Figur, kann man ſehen, daß entweder die weiten Sprünge in die Höhe, oder Tiefe, oder die Pauſen, oder wenn zwo Noten auf einem Tone ſtehen, wo die Wiederholung des **ti** nöthig iſt, die Urſache zur Veränderung der Zunge abgeben.

14. §.

Bey drey gleichen Noten, ſie mögen entweder als Triolen, oder im Sechsachttheiltacte, und denen ihm ähnlichen Tactarten vorkommen, iſt zu beobachten, daß die zwo erſtern Noten allezeit **did'll**, und die dritte **di** bekömmt: die Intervalle mögen auch ſeyn, wie ſie wollen; ſ. Tab. V. Fig. 12. und 13. Machet aber die zweyte Note einen ſehr großen Sprung in die Tiefe; ſo muß man der erſten: **di**, und den zwo letztern: **did'll** geben, ſ. Fig. 14. Steht anſtatt der erſten Note eine Pauſe; ſo giebt man den zwo folgenden Noten: **did'll**, ſ. Fig. 15.

15. §. Die

15. §.

Die erſte Note einer jeden Figur, es mag dieſe aus drey, oder vier, oder ſechs Noten beſtehen, muß man allezeit ein klein wenig anhalten: um die Zunge mit den Fingern in gleicher Bewegung zu erhalten; damit jede Note ihr gehöriges Zeitmaaß bekomme.

16. §.

Die geſchwinden Noten, deren viere, oder mehrere auf einerley Tone vorkommen, dienen zur Probe, ob man die Doppelzunge recht ausübe, das iſt, ob die zweyte Note eben ſo ſcharf, als die erſte, geſtoßen werde. Fehlet es noch hieran; ſo kann man auch die rollenden Paſſagien nicht brillant und lebhaft genug vortragen.

Des VI. Hauptſtücks
Anhang.
Einige Anmerkungen zum Gebrauche des Hoboe, und des Baſſons.

1. §.

Weil der Hoboe und der Baſſon, wenn man die Fingerordnung und den Anſatz ausnimmt, in einigen Stücken mit der Flöte traverſiere einerley Eigenſchaft im Spielen haben: ſo können die, welche eines dieſer beyden Inſtrumente handhaben, ſich nicht nur dieſe Anweiſung von dem Gebrauche der zweyerley Arten des Zungenſtoßes mit ti und tiri; ſondern auch überhaupt die ganze Lehre von der Flöte, ſo weit ſie nicht die Fingerordnung, und den Anſatz betrifft, zu Nutzen machen.

2. §.

Man bemerke nur, bey dem Zungenſtoße mit ti, daß man, weil das Rohr zwiſchen die Lippen genommen wird, anſtatt die Spitze der Zunge, wie bey der Flöte geſchieht, krumm zu machen, und oben an den Gaumen zu drücken, die Zunge vielmehr gerade ausſtrecken müſſe. Mit der Spitze derſelben machet man die Oeffnung des Rohres zu, um den Wind

Wind zu ſpannen, oder aufzuhalten. Das Zurückziehen der Zunge aber verurſachet ebenfalls den Stoß, ſo wie bey der Flöte.

3. §.

Der Baſſoniſt hat vor dem Hoboiſten noch dieſen Vortheil, daß er auch die Doppelzunge mit did'll, ſo wie der Flöteniſt, gebrauchen kann. Nur iſt zu merken, daß auf dem Baſſon, die entfernten Sprünge von der Tiefe in die Höhe, nicht, wie auf der Flöte, geſchleifet werden können: diejenigen ausgenommen, welche das ungeſtrichene C nicht überſchreiten. Es müſſen vielmehr die Töne, in welche man aus der unterſten Octave ſpringt, alle geſtoßen werden. In der zweyten Octave, nämlich von dem ungeſtrichenen D an, kann man wohl noch einige ſpringende Noten ſchleifen; doch müſſen ſelbige auch nicht das ungeſtrichene A überſchreiten: wofern es anders nicht durch ein beſonders gutes Rohr, und ſehr feſten Anſatz bewerkſtelliget werden kann.

4. §.

Was den Ton auf dieſen beyden Inſtrumenten anbetrifft: ſo kömmt dabey vieles auf ein gut Rohr an; ob ſolches von gutem und reifem Holze gemachet iſt; ob es ſein gehöriges Gewölbe hat; ob es weder zu breit noch zu ſchmahl, weder zu lang noch zu kurz iſt; ob es weder zu dicke noch zu dünne geſchabet worden. Iſt das Rohr vorn zu breit und zu lang; ſo werden die hohen Töne gegen die unterſten zu tief: iſt es aber zu ſchmahl und zu kurz; ſo werden dieſelben zu hoch. Wenn nun gleich dieſes alles wohl beobachtet worden iſt; ſo liegt dem ungeachtet noch das meiſte an den Lippen, und an der Art wie das Rohr zwiſchen dieſelben genommen wird. Man muß die Lippen weder zu viel, noch zu wenig zwiſchen die Zähne einbeiſſen. Iſt das erſtere; ſo wird der Ton dumpfig: geſchieht aber das letztere; ſo wird derſelbe zu ſchmetternd und prallend.

5. §.

Einige, beſonders die Baſſoniſten, haben die Art, daß ſie das Rohr etwas ſchief zwiſchen die Lippen nehmen; um die hohen Töne deſto leichter zu haben. Dieſes verurſachet aber nicht allein einen ſchlechten und pfiſchenden Ton; ſondern es machet auch, daß man das unangenehme Pfeifen des Windes, welcher an der Seite des Rohres heraus geht, öfters von weitem hören kann. Es iſt alſo viel beſſer, daß man das Rohr ganz platt zwiſchen die Lippen nehme: um einen ſchwebenden und angenehmen Ton aus dem Inſtrumente zu ziehen.

Digitized by Google

6. §.

Bey Haltung dieſer beyden Inſtrumente, muß man bedacht ſeyn, mit dem Leibe eine natürliche und gute Stellung zu machen. Die Arme halte man vom Leibe ab, und ſtrecke ſie vorwärts: damit man den Kopf nicht unterwärts hängen dürfe; als wodurch die Kehle zuſammen gedrücket, und das Athemholen gehemmet wird. In einem Orcheſter muß der Hoboiſt ſein Inſtrument, ſo viel möglich, in die Höhe halten. Denn wofern er daſſelbe unter das Pulpet ſtecket; ſo verlieret ſich die Stärke des Tones.

Das VII. Hauptſtück.

Vom Athemholen, bey Ausübung der Flöte.

Den Athem zu rechter Zeit zu nehmen, iſt bey Blasinſtrumenten, ſo wie beym Singen, eine ſehr nöthige Sache. Durch deſſen Misbrauch, welchen man doch bey vielen wahrnimmt, werden Melodien, welche an einander hängen ſollen, öfters zerriſſen; die Compoſition wird verſtümmelt; und der Zuhörer eines Theils von ſeinem Vergnügen beraubet. Es iſt eben ſo ſchlimm, wenn man etliche Noten, die zuſammen gehören, zertrennet; als wenn man im Leſen, ehe der Sinn aus iſt, oder gar zwiſchen einem Worte von zwo oder drey Sylben, Athem holen wollte. Das letztere geſchieht zwar im Leſen nicht; das erſtere aber im Blaſen ſehr oft.

2. §.

Da aber auch nicht allemal möglich iſt, alles was zuſammen gehöret, in einem Athem zu ſpielen: weil entweder die Compoſition nicht immer mit gehöriger Behutſamkeit dazu eingerichtet iſt; oder weil der, welcher ſie ausführet, nicht Fähigkeit genug beſitzt, den Athem zu ſparen: ſo will ich hier einige Exempel anführen, aus welchen man wird abnehmen können, bey was für Noten am füglichſten Athem könne genommen werden. Hieraus ziehe man ſich in der Folge allgemeine Regeln.

Digitized by Google

3. §.

Die geſchwindeſten Noten von einerley Geltung, in einem Stücke, müſſen etwas ungleich geſpielet werden; wie ſolches im XI. Hauptſtücke, und deſſen 11. §. weitläuftiger abgehandelt wird, welches man hierbey nachleſen wolle. Hieraus fließet die Regel, daß man den Athem zwiſchen einer langen und kurzen Note nehmen müſſe. Niemals darf es nach einer kurzen, vielweniger nach der letzten Note im Tacte geſchehen: denn man mag dieſelbe auch ſo kurz ſtoßen als man will; ſo wird ſie doch durch das Athemholen lang. Hiervon werden die Triolen ausgenommen, wenn ſie ſtufenweiſe auf- oder niederwärts gehen, und ſehr geſchwind geſpielet werden müſſen. Bey dieſen erfodert es öfters die Nothwendigkeit, nach der letzten Note im Tacte Athem zu nehmen. Findet ſich aber nur ein Sprung von einer Terze, u. d. g. ſo kann es zwiſchen dem Sprunge geſchehen.

4. §.

Wenn ein Stück mit einer Note im Aufheben des Tactes anfängt; die Anfangsnote mag nun die letzte Note im Tacte ſeyn, oder es mag vor derſelben noch eine Pauſe im Niederſchlage ſtehen: oder wenn eine Cadenz gemachet worden, und ſich ein neuer Gedanke anfängt: ſo muß man bey Wiederholung des Hauptſatzes, oder beym Anfange des neuen Gedanken, vorher Athem holen; damit die Endigung des vorigen, und der Anfang des folgenden, von einander geſondert werden.

5. §.

Hat man eine Note von einem oder mehr Tacten auszuhalten; ſo kann man vor der haltenden Note Athem holen, wenn auch gleich eine kurze Note vorher geht. Wenn an dieſelbe lange Note noch ein Achttheil gebunden iſt, und auf dieſes zwey Sechzehntheile, und wieder eine gebundene Note folgen, ſ. Tab. V. Fig. 16; ſo kann man aus dem erſten Achttheile zwey Sechzehntheile, doch auf eben demſelben Tone, machen, ſ. Tab. V. Fig. 17; und zwiſchen denſelben den Athem nehmen. Auf gleiche Art kann man bey allen gebundenen Noten, (Ligaturen), ſie mögen Viertheile, Achttheile, oder Sechzehntheile ſeyn, ſo oft es nöthig iſt, verfahren. Folget aber auf dieſe Bindung nach der halben Note, weiter keine andere mehr, ſ. Fig. 18; ſo kann man nach der, an die lange gebundenen Note, Athem holen, ohne ſie in zwo Noten zu zertheilen.

6. §. Um

Digitized by Google

6. §.

Um lange Paſſagien zu ſpielen, iſt nöthig, daß man einen guten Vorrath von Athem langſam in ſich ziehe. Man muß zu dem Ende den Hals und die Bruſt weit ausdehnen; die Achſeln in die Höhe ziehen; den Athem in der Bruſt, ſo viel als möglich iſt, aufzuhalten ſuchen; und ihn alsdenn ganz ſparſam in die Flöte blaſen. Findet man ſich aber dennoch genöthiget, zwiſchen geſchwinden Noten Athem zu holen: ſo muß man die Note, nach welcher es geſchehen ſoll, ſehr kurz machen; den Athem in der Geſchwindigkeit nur bis an die Gurgel ziehen; und die folgenden zwo oder drey Noten etwas übereilen: damit der Tact nicht aufgehalten werde, und auch keine Note verlohren gehe. Glaubet man aber im Voraus, nicht im Stande zu ſeyn, die Paſſagie in einem Athem auszuſpielen; ſo thut man wohl, wenn man es nicht aufs äußerſte ankommen läßt, ſondern bey Zeiten mit Vortheil Athem holet. Denn je öfter man in der Geſchwindigkeit Athem nimmt; je unbequemer wird derſelbe, und je weniger hilft er.

7. §.

Aus folgenden Exempeln, von der 19. Figur an, bis zu Ende der V. Tabelle, wird man deutlich ſehen können, bey was für Noten man am füglichſten Athem holen könne. Es ſind allezeit diejenigen, über welchen ein Strich ſteht. Doch verſteht ſich von ſelbſt, daß man nicht allezeit, ſo oft dergleichen Noten vorkommen, ſondern nur alsdenn, wenn es die Noth erfodert, Athem holen müſſe.

8. §.

Ob dieſes nun gleich bey dem erſten, zweyten, dritten, und letzten Viertheile eines jeden Tactes geſchehen kann; ſo iſt es doch allezeit beſſer bey dem erſten Viertheile, und zwar nach deſſen erſten Note: Es wäre denn, daß die erſten vier Noten ſtufenweiſe giengen, die folgenden aber ſprängen. Denn bey weiten Intervallen ſchicket ſich das Athemholen am beſten.

9. §.

Man mache ſich die Exempel von der 16. Figur der V. Tabelle an, bis zu Ende derſelben, recht bekannt; ſo wird man daraus den Athem am rechten Orte nehmen lernen; und dadurch, ſich bey allen vorkommenden Paſſagien helfen zu können, mit der Zeit fähig werden.

10. §.

Wenn es der Raum erlaubete, verdienete dieſe Materie vom Athemholen wohl, mit noch mehrern Exempeln erläutert zu werden: weil ſowohl

Sänger, als Blasinſtrumentiſten hierinne ſo häufige Fehler begehen. Allein wer wollte alle Fälle beſtimmen, wo man öfters mit einem Athem nicht ſo lange aushalten kann, als es wohl ſeyn ſollte. Die Urſachen davon ſind ſo verſchieden, daß es nicht allemal möglich iſt zu ſagen, ob der Componiſt, oder der Ausführer, oder der Ort wo man ſingt oder ſpielet, oder die Furcht, welche eine Beklemmung der Bruſt verurſachet, Schuld daran ſeyn, daß man nicht allemal den Athem zu rechter Zeit nehmen kann. So viel iſt gewiß, daß man, wenn man vor ſich allein ſingt oder ſpielet, zum wenigſten, wo nicht zweymal, doch noch einmal ſo viel in einem Athem heraus bringen kann, als wenn man in Gegenwart vieler Zuhörer ſingen oder ſpielen muß. Im letztern Falle iſt es nun nöthig, daß man ſich aller möglichen Kunſtgriffe zu bedienen wiſſe, welche nur immer die Einſicht in die Ausführungskunſt hier darreichet. Man bemühe ſich alſo, vollkommen einſehen und begreifen zu lernen, was einen muſikaliſchen Sinn ausmache, und folglich zuſammen hängen müſſe. Man hüte ſich eben ſo ſorgfältig, das, was zuſammen gehöret, zu zertrennen; als man ſich in Acht nehmen muß, das, was mehr als einen Sinn in ſich begreift, und folglich von einander abzuſondern iſt, kettenweis zuſammen zu hengen: denn hierauf kömmt ein großer Theil des wahren Ausdrucks in der Ausführung, an. Diejenigen Sänger und Blasinſtrumentiſten, welche nicht fähig ſind, den Sinn des Componiſten einzuſehen, (derer giebt es aber eine große Menge,) ſind immer der Gefahr ausgeſetzet, hier Fehler zu begehen, und ihre Schwäche zu verrathen. Ueberhaupt aber haben die Saiteninſtrumentiſten, in dieſem Stücke, einen großen Vortheil vor jenen voraus; wofern ſie ſich nur nach der oben erfoderten Einſicht beſtreben, und ſich durch die ſchlechten Beyſpiele dererjenigen, die alles, ohne Unterſchied, auf eine leyernde Art zuſammen hengen, nicht verführen laſſen wollen.

Digitized by Google

Das VIII. Hauptſtück.

Von den Vorſchlägen, und den dazu gehörigen kleinen weſentlichen Manieren.

1. §.

Die Vorſchläge (Ital. appoggiature, Franz. ports de voix) ſind im Spielen ſo wohl ein Zierrath, als eine nothwendige Sache. Ohne dieſelben würde eine Melodie öfters ſehr mager und einfältig klingen. Soll eine Melodie galant ausſehen; ſo kommen immer mehr Conſonanzen als Diſſonanzen darinne vor. Wenn der erſtern viele nach einander geſetzet werden, und nach einigen geſchwinden Noten eine conſonirende lange folget: ſo kann das Gehör dadurch leicht ermüdet werden. Die Diſſonanzen müſſen es alſo dann und wann gleichſam wieder aufmuntern. Hierzu nun können die Vorſchläge viel beytragen; weil ſie, wenn ſie vor der Terze oder Sexte vom Grundtone an gerechnet, ſtehen, ſich in Diſſonanzen, als Quarten und Septimen verwandeln; durch die folgende Note aber, ihre gehörige Auflöſung bekommen.

2. §.

Sie werden durch ganz kleine Nötchen angedeutet, um ſie mit den ordentlichen Noten nicht zu verwirren; und bekommen ihre Geltung von den Noten, vor denen ſie ſtehen. Es liegt eben nicht viel daran, ob ſie mehr als einmal, oder gar nicht geſchwänzet ſind. Doch werden ſie mehrentheils nur einmal geſchwänzet. Die zweymal geſchwänzeten pfleget man nur vor ſolchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaaße nichts abgebrochen werden darf. Z. E. Bey zwo oder mehr langen Noten, ſie mögen Viertheile oder halbe Tacte ſeyn, wenn ſie auf einerley Tone vorkommen, ſ. Tab. VI. Fig. 25. werden dieſe kleinen zweymal geſchwänzeten Noten, ſie mögen von unten oder von oben zu nehmen ſeyn, ganz kurz ausgedrücket, und anſtatt der Hauptnoten im Niederſchlage angeſtoßen, u. d. m.

3. §.

Die Vorſchläge ſind eine Aufhaltung der vorigen Note. Man kann ſie alſo, nach Befinden der Stelle wo die vorige Note ſteht, ſowohl von

oben, als von unten nehmen; ſ. Tab. VI. Fig. 1. und 2. Wenn die vorhergehende Note um eine oder zwo Stufen höher ſteht, als die folgende, vor welcher ſich der Vorſchlag befindet: ſo wird der Vorſchlag von oben genommen, ſ. Tab. VI. Fig. 3. Steht aber die vorhergehende Note tiefer als die folgende: ſo muß auch der Vorſchlag von unten genommen werden, ſ. Fig. 4; und wird mehrentheils zur None, welche ſich in die Terze; oder zur Quarte, welche ſich in die Quinte über ſich auflöſet.

4. §.

Man muß die Vorſchläge mit der Zunge weich anſtoßen; und wenn es die Zeit erlaubet, an der Stärke des Tones wachſen laſſen; die folgende Note aber etwas ſchwächer dran ſchleifen. Dieſe Art der Auszierungen wird der **Abzug** genennet, und hat von den Italiänern ihren Urſprung.

5. §.

Es giebt zweyerley Arten der Vorſchläge. Einige werden als anſchlagende Noten, oder im Niederſchlage; andere als durchgehende Noten, oder im Aufheben des Tactes angeſtoßen. Man könnte die erſten: **anſchlagende**, die andern aber: **durchgehende Vorſchläge** benennen.

6. §.

Die durchgehenden Vorſchläge finden ſich, wenn einige Noten von einerley Geltung durch Terzenſprünge unter ſich gehen, ſ. Tab. VI Fig. 5. Sie werden im Spielen ausgedrücket wie bey Fig. 6. zu ſehen iſt. Die Puncte werden lange gehalten, und die Noten wo der Bogen anfängt, nämlich: die zweyte, vierte und ſechſte, werden angeſtoßen. Man muß dieſe Art nicht mit denen Noten verwechſeln, wo hinter der zweyten ein Punct ſteht, und welche faſt eben dieſelbe Melodie ausdrücken, ſ. Fig. 7. In dieſer Figur kommen die zweyte, vierte, und die folgenden kurzen Noten, als Diſſonanzen gegen den Baß, in den Niederſchlag; ſie werden im Spielen auch frech und lebhaft vorgetragen: da hingegen die Vorſchläge, wovon hier die Rede iſt, einen ſchmeichelnden Ausdruck verlangen. Wollte man nun die kleinen Noten bey Fig. 5. lang machen, und in der Zeit der folgenden Hauptnote anſtoßen: ſo würde dadurch der Geſang ganz verändert werden, und ſo klingen, wie bey Fig. 8. zu erſehen iſt. Dieſes würde aber der franzöſiſchen Spielart, aus welcher dieſe Vorſchläge herſtammen, und folglich dem Sinne ihrer Erfinder, welcher in dieſem Stücke einen faſt allgemeinen Beyfall erhalten hat, zuwider ſeyn. Oefters finden ſich auch zweene Vorſchläge vor einer Note, da der erſte durch

Digitized by Google

eine kleine, der andere aber durch eine mit zum Tacte gerechnete Note ausgedrücket wird; dergleichen bey den Einſchnitten vorkommen, ſ. Fig. 9. Die kleine Note wird alſo ebenfalls kurz angeſtoßen, und in die Zeit der vorigen Note im Aufheben gerechnet. Man ſpielet die Noten bey Fig. 9. ſo, wie bey Fig. 10. zu erſehen iſt.

7. §.

Anſchlagende, oder in den Niederſchlag treffende Vorſchläge, findet man vor einer langen Note im Niederſchlage, die auf eine kurze im Aufheben folget, ſ. Tab. VI. Fig. 11. Hier wird der Vorſchlag halb ſo lange gehalten, als die darauf folgende Hauptnote, und wird geſpielet, wie bey Fig. 12. zu erſehen iſt.

8. §.

Steht ein Punct bey der durch den Vorſchlag auszuzierenden Note, ſo theilet ſie ſich in drey Theile. Davon bekömmt der Vorſchlag zweene Theile, die Note ſelbſt aber nur einen Theil, nämlich ſo viel als der Punct austrägt. Die Noten bey Fig. 13. werden folglich geſpielet, wie bey Fig. 14. zu erſehen iſt. Dieſe, und die im vorigen §. gegebene Regeln, ſind allgemein; die Noten mögen ſeyn von welcher Art ſie wollen; und die Vorſchläge mögen höher oder tiefer ſtehen, als die darauf folgenden Noten.

9. §.

Wenn im Sechsachttheil- oder Sechsviertheiltacte, zwo Noten auf einem Tone an einander gebunden ſind, und die erſte einen Punct hinter ſich hat, wie im Giquen vorkömmt: ſo werden die Vorſchläge ſo lange gehalten, als die erſte Note mit dem Puncte gilt, ſ. Fig. 15. und 17. Sie werden geſpielet wie bey Fig. 16. und 18. zu erſehen iſt; und gehen alſo von der vorigen Regel ab. Man hat in Anſehung dieſer Vorſchläge, dieſe Tactarten nicht als ungeraden, ſondern als geraden Tact anzuſehen.

10. §.

Wenn über Noten, ſo gegen die Grundſtimme Diſſonanzen machen, es mag die übermäßige Quarte, oder die falſche Quinte, oder die Septime, oder die Secunde ſeyn, Triller ſtehen, ſ. Fig. 19. 20. 21. 22; ſo muß der Vorſchlag vor dem Triller ganz kurz ſeyn, um nicht die Diſſonanzen in Conſonanzen zu verwandeln. Z. E. man hielte bey Fig. 21. den Vorſchlag A. halb ſo lange, als das darauf folgende Gis mit dem Triller: ſo würde man anſtatt der Septime F zu Gis, die Sexte F zu A, und folglich keine Diſſonanz mehr hören; welches man aber, um nicht die Schön-

heit

Digitized by Google

heit und Annehmlichkeit der Harmonie zu verderben, ſo viel als möglich iſt, vermeiden muß.

11. §.

Folget nach einer Note eine Pauſe, ſo bekömmt der Vorſchlag, wenn es anders die Nothwendigkeit des Athemholens nicht verhindert, die Zeit von der Note; die Note aber die Zeit von der Pauſe. Die drey Arten Noten bey Fig. 23., werden alſo geſpielet, wie bey Fig. 24. in der Folge zu ſehen iſt.

12. §.

Es iſt nicht genug, die Vorſchläge in ihrer Art und Eintheilung ſpielen zu können, wenn ſie vorgezeichnet ſind. Man muß auch ſelbige an ihren Ort zu ſetzen wiſſen, wenn ſie nicht geſchrieben ſind. Um ſolches zu erlernen, nehme man dieſes zur Regel: Wenn nach einer, oder etlichen **kurzen** Noten, im Niederſchlage, oder Aufheben des Tactes, eine **lange** Note folget, und in conſonirender Harmonie liegen bleibt; ſo muß vor der langen, um den gefälligen Geſang beſtändig zu unterhalten, ein Vorſchlag gemachet werden. Die vorhergehende Note wird zeigen, ob er von oben oder unten genommen werden müſſe.

13. §.

Ich will ein klein Exempel geben, welches die meiſten Arten der Vorſchläge in ſich hält, ſ. Fig. 26. Will man ſich von der Nothwendigkeit, und der guten Wirkung der Vorſchläge überzeugen; ſo ſpiele man dieſes Exempel erſtlich mit den dabey befindlichen Vorſchlägen; hernach ohne dieſelben. Man wird den Unterſchied des Geſchmackes ſehr deutlich wahrnehmen. Zugleich wird man aus dieſem Exempel erſehen, daß die Vorſchläge meiſtentheils vor ſolchen Noten ſtehen, welche geſchwindere Noten entweder vor, oder nach ſich haben: und daß auch, bey dem größten Theile der Triller, Vorſchläge erfodert werden.

14. §.

Aus den Vorſchlägen fließen noch einige andere kleine Auszierungen, dieſe ſind: der **halbe Triller**, ſ. Tab. VI. Fig. 27. und 28; das Pincé, (der Mordant) ſ. Fig. 29. und 30; und das Doublé oder der **Doppelſchlag**, ſ. Fig. 31. welche in der franzöſiſchen Spielart, um ein Stück brillant zu ſpielen, üblich ſind. Die halben Triller ſind von zweyerley Art, ſ. Fig. 27. und 28. und können anſtatt des ſimpeln Abzugs den Vorſchlägen von oben angehenget werden. Die Pincez ſind gleichfalls

zweyerley

Digitized by Google

zweyerley; ſie können, ſo wie die Doublez, den Vorſchlägen von unten angehenget werden.

15. §.

Die battemens, ſ. Fig. 32. und 33. können bey ſpringenden Noten, wo keine Vorſchläge ſtatt finden, angebracht werden; um die Noten lebhaft und ſchimmernd (brillant) zu machen. Das erſte muß auf der Flöte durch einen Schlag mit dem Finger, und einen Stoß der Zunge zugleich, geſchehen; und kann ſowohl bey geſchwinden als langſamen Noten angebracht werden. Das andere ſchicket ſich beſſer zu etwas langſamen, als zu geſchwinden Noten: doch müſſen die dreygeſchwänzten Noten in der größten Geſchwindigkeit gemachet werden: weswegen man den Finger nicht hoch aufheben darf.

16. §.

Dieſe Auszierungen oder Manieren, welche ich im 14. und 15. §. beſchrieben habe, dienen, nach Beſchaffenheit eines Stückes zur Aufmunterung und Fröhlichkeit: die ſimpeln Vorſchläge hingegen, zur Erweichung und Traurigkeit. Weil nun die Muſik die Leidenſchaften bald erregen, bald wieder ſtillen ſoll; ſo erhellet daraus der Nutzen und die Nothwendigkeit dieſer Manieren, bey einem natürlichen ſimpeln Geſange.

17. §.

Will man nun dieſe im 14. und 15. §. beſchriebenen Manieren, bey dem Exempel Tab. VI. Fig. 26. mit den puren Vorſchlägen untermiſchen, und nach ihnen anbringen: ſo kann es bey denen Noten, worüber die Buchſtaben ſtehen, nach folgender Anleitung geſchehen. Die Manier bey Fig. 27. kann bey den Noten unter (c) (d) (f) (i) und (n) angebracht werden. Die bey Fig. 28. ſchicket ſich unter die Note (k). Die bey Fig. 29. mache man bey den Noten unter (g) und (m). Die bey Fig. 30. laſſe man bey (e); die bey Fig. 31. aber, bey (b) hören. Die bey Fig. 32. kann man den Noten unter (a) und (l); und die bey Fig. 33. der Note unter (h) zugeſellen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die Manieren an jedem Orte in den Ton verſetzet werden müſſen, welchen die Vorſchläge zu erkennen geben.

18. §.

Bey dieſer Vermiſchung der ſimpeln Vorſchläge mit den kleinen Manieren, oder franzöſiſchen Propretäten, wird man finden, daß der Geſang durch die letztern viel lebhafter und ſchimmernder wird, als ohne dieſelben. Man muß nur dieſe Vermiſchung mit einer vernünftigen Beur-

 theilung

Digitized by Google

theilung unternehmen. Denn hieroon hängt ein anſehnlicher Theil des guten Vortrages ab.

19. §.

Einige begehen, ſo wie mit den willkührlichen Auszierungen, alſo auch mit den hier beſchriebenen Vorſchlägen, und übrigen weſentlichen Manieren, viel Misbrauch. Sie laſſen, ſo zu ſagen, faſt keine Note, wo es nur irgend die Zeit, oder ihre Finger geſtatten, ohne Zuſatz hören. Sie machen den Geſang entweder durch überhäufte Vorſchläge und Abzüge zu matt; oder durch einen Ueberfluß von ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelſchlägen, battemens, u. d. gl. zu bunt. Sie bringen dieſelben öfters bey Noten an, wobey doch ein nur halb geſundes muſikaliſches Gehör begreift, daß ſie ſich nicht hinſchicken. Hat etwan ein berühmter Sänger, in einem Lande, eine mehr als gemeine Annehmlichkeit bey Anbringung der Vorſchläge: Gleich fängt die Hälfte der Sänger ſeiner Nation an zu heulen; und auch den lebhafteſten Stücken, durch ihr abgeſchmacktes Wehklagen, das Feuer zu benehmen: und hierdurch glauben ſie den Verdienſten jenes berühmten Sängers nahe zu kommen, wo nicht gar, ſie zu übertreffen. Es iſt wahr, die oben beſchriebenen Zierrathen ſind zum guten Vortrage höchſtnöthig. Deſſen ungeachtet muß man doch ſparſam mit ihnen umgehen; wenn man des Guten nicht zu viel thun will. Die rareſte und ſchmackhafteſte Speiſe machet uns Ekel, wenn wir ihrer zu viel genießen müſſen. Eben ſo geht es mit den Auszierungen in der Muſick; wenn man mit denſelben zu verſchwenderiſch umgeht, und das Gehör zu überſchütten ſuchet. Ein prächtiger, erhabener und lebhafter Geſang, kann durch übel angebrachte Vorſchläge niedrig und einfältig; ein trauriger und zärtlicher Geſang hingegen, durch überhäufte Triller und andere kleine Manieren zu luſtig und zu frech gemachet, und die vernünftige Denkart des Componiſten verſtümmelt werden. Hieraus nun iſt zu erſehen, daß die Auszierungen ſowohl ein Stück, wo es nöthig iſt, verbeſſern, als auch, wenn ſie zur Unzeit kommen, verſchlimmern können. Diejenigen, welche ſich den guten Geſchmack zwar wünſchen, ihn aber nicht beſitzen, fallen am leichteſten in dieſes Verſehen. Aus Mangel der zärtlichen Empfindung, wiſſen ſie mit dem ſimpeln Geſange nicht umzugehen. Ueber der edlen Einfalt wird ihnen, ſo zu ſagen, die Zeit zu lang. Wer nun dergleichen Fehler nicht begehen will; der gewöhne ſich bey Zeiten, weder zu ſimpel, noch zu bunt, zu ſingen oder zu ſpielen; ſondern das Simple mit dem Brillanten immer zu vermiſchen. Mit den

kleinen

Digitized by Google

kleinen Auszierungen gehe er um, wie man mit dem Gewürze bey den Speiſen zu thun pfleget; und nehme den, an jeder Stelle herrſchenden Affect, zu ſeiner Richtſchnur: ſo wird er weder zu viel noch zu wenig thun, und niemals eine Leidenſchaft in die andere verwandeln.

Das IX. Hauptſtück.

Von den Trillern.

1. §.

Die Triller geben dem Spielen einen großen Glanz; und ſind, ſo wie die Vorſchläge, unentbehrlich. Wenn ein Inſtrumentiſt, oder Sänger, alle Geſchicklichkeit beſäße, welche der gute Geſchmack in der Ausführung erfodert; er könnte aber keinen guten Triller ſchlagen: ſo würde ſeine ganze Kunſt unvollkommen ſeyn. Dem einen kömmt hierinne die Natur zu ſtatten: der andere muß den Triller durch vielen Fleiß erlernen. Manchem gelingt er mit allen Fingern: manchem nur mit etlichen: und manchem bleibt der Triller Zeitlebens ein Stein des Anſtoßes; welches vermuthlich mehr von der Beſchaffenheit der Nerven, als von dem Willen des Menſchen abhängt. Man kann aber durch Fleiß vieles daran erſetzen und verbeſſern: wenn man nur nicht wartet, ob der Triller von ſich ſelbſt kommen wolle; ſondern bey Zeiten, wenn die Finger noch im Wachsthume ſind, die gehörige Mühe anwendet, und denſelben zur Vollkommenheit zu bringen ſuchet.

2. §.

Nicht alle Triller dürfen in einerley Geſchwindigkeit geſchlagen werden: ſondern man muß ſich hierinne ſo wohl nach dem Orte wo man ſpielet, als nach der Sache ſelbſt, die man auszuführen hat, richten. Spielet man an einem großen Orte, wo es ſehr ſchallet; ſo wird ein etwas langſamer Triller beſſere Wirkung thun, als ein geſchwinder. Denn durch den Wiederſchall geräth die allzugeſchwinde Bewegung der Töne in eine Verwirrung, und folglich wird der geſchwinde Triller undeutlich. Spielet

Digitized by Google

man hingegen in einem kleinen oder tapezirten Zimmer, wo die Zuhörer nahe dabey ſtehen: ſo wird ein geſchwinder Triller beſſer ſeyn, als ein langſamer. Man muß ferner zu unterſcheiden wiſſen, was für Stücke man ſpielet; damit man nicht, wie viele thun, eine Sache mit der andern vermenge. In traurigen Stücken muß der Triller langſamer; in luſtigen aber geſchwinder geſchlagen werden.

3. §.

Man muß aber die Langſamkeit und Geſchwindigkeit hierinne nicht aufs äußerſte treiben. Der ganz langſame Triller iſt nur bey den Franzoſen im Singen üblich; er tauget aber eben ſo wenig, als der ganz geſchwinde zitternde, welchen die Franzoſen chevroté (meckernd) nennen. Man darf ſich nicht verführen laſſen, wenn auch einige der größten und berühmteſten Sänger den Triller abſonderlich auf die letztere Art ſchlügen. Manche halten dieſen meckernden Triller, aus Unwiſſenheit, wohl gar für ein beſonderes Verdienſt; ſie wiſſen aber nicht, daß ein mäßig geſchwinder und gleichſchlagender Triller viel ſchwerer zu erlernen iſt, als der ganz geſchwinde zitternde; welcher folglich vielmehr für einen Fehler gehalten werden muß.

4. §.

Der **Terzentriller**, da man anſtatt des nächſt über der Hauptnote liegenden Tones, die Terze anſchlägt, ob er wohl vor Alters üblich war, auch heut zu Tage noch bey einigen italiäniſchen Violiniſten und Hoboiſten Mode iſt, darf dennoch, weder im Singen, noch auf Inſtrumenten, (es müßte denn die Sackpfeife ſeyn) gebrauchet werden. Denn ein jeder Triller darf nicht mehr, als den Raum von einem ganzen oder halben Tone einnehmen; nachdem es nämlich die Tonart, und die Note, von welcher der Triller ſeinen Urſprung nimmt, erfodert.

5. §.

Soll der Triller recht ſchön ſeyn; ſo muß er egal, oder in einer gleichen, und dabey mäßigen Geſchwindigkeit, geſchlagen werden. Auf Inſtrumenten müſſen deswegen die Finger bey keinem Schlage höher, als bey dem andern, aufgehoben werden.

6. §.

Die rechte Geſchwindigkeit eines ordentlichen guten Trillers genau zu beſtimmen, dürfte wohl etwas ſchwer fallen. Doch glaube ich, daß es weder zu langſam noch zu geſchwind ſeyn würde, wenn man einen **langen** Triller, der zum Schluſſe vorbereitet, ſo ſchlüge, daß der Finger in der Zeit

eines

eines Pulsſchlages nicht viel mehr als **vier** Bewegungen, und folglich **acht** ſolche Noten machte, wie Tab. VII. Fig. 1. zu erſehen ſind. In geſchwinden und luſtigen Stücken hingegen, können die kurzen Triller etwas geſchwinder geſchlagen werden. Man kann hier den Finger, in der Zeit eines Pulsſchlages, noch ein- oder aufs höchſte zweymal mehr aufheben. Doch findet dieſe letztere Art nur bey kurzen Noten, und wenn deren etliche auf einander folgen, ſtatt.

Wegen der Geſchwindigkeit der Triller überhaupt, könnte zum Ueberfluſſe noch bemerket werden, daß man ſich deswegen nach der Höhe und Tiefe der Töne zu richten habe. Ich will die vier Octaven des Clavicymbals zur Richtſchnur nehmen: und glaube, daß wenn man den Triller in der eingeſtrichenen Octave in der obenbeſchriebenen Geſchwindigkeit ſchlägt; man denſelben in der zweygeſtrichenen Octave um etwas geſchwinder, in der ungeſtrichenen aber, um ſo viel langſamer; und in der tiefſten Octave noch etwas langſamer, als in der ungeſtrichenen, ſchlagen könnte. Ich ſchlüſſe hieraus noch weiter, daß bey der Menſchenſtimme, der Sopran den Triller geſchwinder als der Alt; und der Tenor und Baß denſelben, in gehörigem Verhalte, langſamer als der Sopran und Alt, ſchlagen könnten. Die Triller auf der Violine, Bratſche, dem Violoncell und dem Contraviolon könnten mit den Trillern der vier Singſtimmen übereinkommen. Auf der Flöte und dem Hoboe könnte der Triller ſo geſchwind geſchlagen werden, als ihn der Sopran ſchlägt; und der Triller auf dem Baſſon könnte mit dem Triller des Tenors einerley Geſchwindigkeit haben. Ich ſtelle einem jeden frey, dieſe Meynung entweder anzunehmen oder zu verwerfen. Sollten dergleichen Subtilitäten von den wenigſten für etwas nützliches gehalten werden: ſo wird mir genug ſeyn, wenn auch nur einige wenige, welche einen feinen Geſchmack, eine reife Beurtheilungskraft, und viel Erfahrung haben, mir hierinn nicht ganz und gar entgegen ſeyn werden.

7. §.

Jeder Triller nimmt von dem, vor ſeiner Note, entweder von oben oder von unten zu nehmenden, und im vorigen Hauptſtücke erklärten Vorſchlage, ſeinen Anfang. Die Endigung jedes Trillers beſteht aus zwo kleinen Noten, ſo nach der Note des Trillers folgen, und demſelben in gleicher Geſchwindigkeit angehenget werden, ſ. Tab. VII. Fig. 2. Sie werden der **Nachſchlag** genennet. Dieſer Nachſchlag wird bisweilen durch eigene Noten ausgedrücket, ſ. Fig. 3. Findet ſich aber nur die ſimple Note allein, ſ. Fig. 4; ſo verſteht ſich ſowohl der Vor- als Nachſchlag darunter: weil ohne dieſe der Triller nicht vollkommen und brillant genug ſeyn würde.

8. §.

Der Vorſchlag des Trillers iſt zuweilen eben ſo geſchwind, als die übrigen Noten, woraus der Triller beſteht: Z. E. wenn ein neuer Gedanke, nach einer Pauſe, mit einem Triller anfängt. Dieſer Vorſchlag mag aber lang oder kurz ſeyn, ſo wird er doch allezeit mit der Zunge angeſtoßen: der Triller nebſt ſeinem Nachſchlage aber, werden an denſelben geſchleifet.

9. §.

Da die vorhaltenden Noten, oder Vorſchläge des Trillers, von zweyerley Art ſind, und ſowohl aus ganzen, als halben Tönen beſtehen können: bey der Flöte aber, das Aufheben des Fingers, dem Gehöre nach, mehrentheils einen ganzen Ton ausmachet: ſo wird erfodert, daß man bey denen aus halben Tönen beſtehenden Trillern, den Athem ſpare, und den Finger gar nicht hoch aufhebe, doch aber geſchwind ſchlage; damit man mit dem Gehöre nur einen halben Ton bemerke. Man muß alſo die vorhaltende Note feſt im Gedächtniſſe behalten, und ſie mit vollem Winde angeben. So bald man aber mit dem Finger ſchlagen will; muß man den Wind mäßigen, und mit dem Finger kaum vom Holze kommen.

10. §.

Ich will die vornehmſten Noten mit ihren Vorſchlägen von halben Tönen, zu mehrerer Erläuterung, und damit man ſolche deſto leichter faſſen könne, hier beyfügen: Der Vorſchlag F vor E, ſ. Fig. 5. würde ſich durch allzuhohes Aufheben des 5. Fingers in Fis verwandeln. Das Dis würde ſich in E, ſ. Fig. 6; das C in Cis, ſ. Fig. 7; das B in H, ſ. Fig. 8; das As in A, ſ. Fig. 9; das A in H, ſ. Fig. 10, verwandeln: es ſey in der Höhe oder Tiefe. Auf dieſe Art wären dieſe aus halben Tönen beſtehenden Triller alle falſch. Will man aber der vorher gegebenen Regel folgen: ſo können alle rein geſchlagen werden. Ob dieſe Anmerkung gleich vielen Flötenſpielern unbekannt zu ſeyn ſcheint; ſo halte ich ſie doch für ſehr nothwendig. Ohne dieſe Reinigkeit im Spielen kann das Gehör nicht vollkommen befriediget werden. Es iſt dem Verhalte der Töne zuwider: und die Flöte iſt durch dieſen Fehler ihrer Ausüber, ſo gar bey vielen Muſikverſtändigen, welche die Eigenſchaften und Schwierigkeiten dieſes Inſtruments nicht einſehen, in den Miscredit gefallen, als ob man ſie nicht reiner ſpielen könne, als von den meiſten bisher geſchehen iſt. Denen, welchen an reiner Ausübung dieſes Inſtruments gelegen iſt, zum Dienſte, habe ich dieſes hier anmerken wollen. Die eigene Uebung wird einen jeden noch zu mehrerer Erkenntniß führen können.

Digitized by Google

11. §.

Mit was für einem Finger, jeder Triller, durch die ganze Tonleiter, auf der Flöte geſchlagen werden müſſe; kann man Tab. VII. Fig. 22. 23. und 24. erſehen. Die Ziffern ſo unter den Noten ſtehen, zeigen den Finger an, welcher bey jedem Tone ſchlagen muß. Ich ſetze hierbey voraus, daß man, ehe man die Triller lernen will, ſchon wiſſen müſſe, mit welchen Fingern jeder Ton, nach Anleitung der I. Tabelle, zu greifen iſt.

Bey dem Triller auf dem zweygeſtrichenen D muß man mit dem 1. Finger ein wenig Luft machen; ſo wird der Triller heller und brillanter.

12. §.

Einige Triller laſſen ſich nicht, durch Ziffern allein, deutlich genug erklären. Ich will alſo hier insbeſondere zeigen, auf was für Art jeder davon geſchlagen werden müſſe.

Bey dem Triller auf dem zweygeſtrichenen C, ſ. Fig. 11, ſtoße man erſtlich den Vorſchlag D an; man laſſe die Finger 2. 3. 5. 6. liegen, und ſchlage mit 4. den Triller. Zum Nachſchlage hebe man alle Finger zugleich auf; und laſſe, in eben der Geſchwindigkeit des Trillers, die zwo kleinen Noten H, C, nach einander hören. Steht vor dem kleinen Nötchen ein b, ſ. Fig. 12; ſo muß man bey dem Vorſchlage die Flöte auswärts, unter dem Triller aber einwärts drehen, und den Athem mäßigen: damit nicht aus dem halben Tone ein ganzer werde. Zum Nachſchlage B, C, hebe man die rechte Hand, und den 2. Finger auf; 3. laſſe man liegen, und mache 1. zu und auf; nachdem mache man 2. zu: ſo höret man zuletzt das C allein.

Bey dem dreygeſtrichenen C-Triller, ſ. Fig. 13, mache man das erſte Loch halb, 2. und 3. aber ganz zu; 7. bleibt offen; mit 4. und 5. ſchlage man zugleich; 6. macht den Nachſchlag. Man kann dieſen Triller noch auf eine andere Art ſchlagen, nämlich: man mache, nach dem Vorſchlage D, 4. 5. 6. zu, und ſchlage mit 4. und 5. zugleich: 1. machet den Nachſchlag.

Bey dem dreygeſtrichen D ohne Vorſchlag, ſ. Fig. 14, mache man 1. halb, 2. und 3. aber ganz zu; die kleine Klappe bleibt offen; mit 3. ſchlage man, und laſſe es zuletzt liegen; 4. und 5. zugleich machen den Nachſchlag. Dieſer Triller, und der auf dem dreygeſtrichenen E, können nur im Nothfalle gebrauchet werden: weil ſie beyde, auf der Flöte, nicht aus ganzen, ſondern nur halben Tönen, beſtehen können.

Bey

Digitized by Google

Bey dem zweygeſtrichenen Des, ſ. Fig. 15, nehme man erſt Es, und laſſe die rechte Hand liegen; 1. mache man halb zu, und ſchlage mit 2. und 3. zugleich; zuletzt hebe man alle Finger zugleich auf, und mache mit 1. den Nachſchlag.

Mit dem zweygeſtrichenen Cis-Triller, ſ. Fig. 16, verfährt man eben ſo: auſſer daß anſtatt der kleinen Klappe die große genommen wird. Dieſe zweene Triller kommen überhaupt wenig vor; weil ſie ſehr hart klingen; beſonders der erſte. Wenn man aber, unter währendem Triller, den kleinen Finger ein wenig in die Höhe zieht; daß die Klappe etwas näher auf das Loch kömmt: ſo ſpricht der Triller leicht an.

Bey dem eingeſtrichenen His, ſ. Fig. 17, lege man nach dem Vorſchlage 2. 3. 4. 5. 6. zu, und ſchlage mit 4; zuletzt hebe man alle dieſe Finger wieder auf, und mache mit 1. den Nachſchlag. Unter dem Triller muß man den Athem mäßigen, damit nicht anſtatt Cis, das D gehöret werde.

Bey dem eingeſtrichenen Fis, ſ. Fig. 18, wird wegen des vorſchlagenden Gis der Triller mit dem 3. Finger geſchlagen; in der Octave höher ebenfalls.

Bey Fig. 19. aber, wird, weil vor der folgenden Note E ein Kreuz ſteht, das zweygeſtrichene Fis mit 1. 2. 3. - 5. 6. 8. gegriffen, und mit 3. geſchlagen. In der Octave tiefer machet man es eben ſo, die Klappe ausgenommen. Doch iſt ſolches nur im Adagio zu gebrauchen: und muß alsdenn die Flöte bey dem Fis, ſowohl einwärts gedrehet, als der Athem gemäßiget werden. Im Allegro wird dieſer Triller geſchlagen, wie bey Fig. 18.

Wenn der Triller ſowohl auf dem ein- als zweygeſtrichenen E ſeinen Urſprung vom Fis hat; ſo wird er nicht mit 5. ſondern mit 4. geſchlagen. Weil aber dieſer Triller, ſo wie der Fis-Triller bey Fig. 18. faſt in die Terze geht: ſo muß man ſehr geſchwind ſchlagen, und die Finger nicht hoch aufheben.

Bey dem zweygeſtrichenen Cis, ſ. Fig. 20, ſtoße man den Vorſchlag an; 4. 5. 6. laſſe man liegen, und ſchlage mit 2. und 3. zugleich. Nachdem hebe man alle Finger auf, und mache mit 1. den Nachſchlag.

Bey dem zweygeſtrichenen His, ſ. Fig. 21, greiffe man den Vorſchlag Cis mit 2. 3. 4. - 7; zum Triller mache man noch 5. und 6. zu; und ſchlage entweder mit 5, oder mit 4. und 5. zugleich, welches gleich viel iſt. 1. machet den Nachſchlag; wobey aber die übrigen Finger alle liegen bleiben.

13. §.

Wenn nach dem Triller ein Schluß (Cadenz) folget, es ſey in der Mitte, oder am Ende des Stückes: ſo findet nach dem Nachſchlage des Trillers, vor der Schlußnote, kein Vorſchlag mehr ſtatt; abſonderlich, wenn

Digitized by Google

wenn die Note des Trillers um eine Stufe höher, als die Schlußnote, ſteht. Z. E. Man ſchlüge den Triller über dem zweygeſtrichenen D, um im C zu ſchließen; und machte vor dieſer Schlußnote den Vorſchlag D: ſo würde ſolches nicht nur einfältig klingen; ſondern man würde ſich auch hierinne dem muſikaliſchen Pöbel gleich ſtellen: weil dieſer Fehler, von keinem, der ſeinen Geſchmack ins Feine gebracht hat, begangen wird.

Das X. Hauptſtück.

Was ein Anfänger, bey ſeiner beſondern Uebung, zu beobachten hat.

1. §.

Ich habe bereits geſaget, und wiederhole es hier noch einmal, daß ein Anfänger, der die Flöte traverſiere gründlich zu erlernen gedenket, neben dieſer meiner Anweiſung, noch des mündlichen Unterrichts eines guten Meiſters nöthig habe. Die ſchriftliche Anweiſung zeiget wohl einen richtigen Weg, wie man eine Sache erlernen ſoll; ſie verbeſſert aber die Fehler nicht, welche bey der Ausübung, abſonderlich im Anfange, häufig begangen werden. Der Anfänger ſelbſt wird deren nicht allezeit gewahr: und wenn ſie nicht von dem Meiſter beſtändig angemerket werden; ſo werden ſie bey dem Lernenden zur Gewohnheit, und endlich zur andern Natur. Es koſtet alsdenn in der Folge mehr Mühe und Fleiß, ſich des Böſen wieder zu entſchlagen, als das Gute anzunehmen. Weis aber ein Lehrbegieriger ſich bey ſeiner beſondern Uebung nicht zu helfen; hat er das, ſo ihn ſein Meiſter gelehret, entweder nicht recht begriffen, oder gar wieder vergeſſen; wären etwan, zum Unglücke, gar die Grundſätze ſeines Meiſters nicht richtig: ſo kann er ſich durch gegenwärtige Anweiſung aus ſeinem Irthume reiſſen, und auf dem rechten Wege bleiben. Zu dem ſind in einer jeden Wiſſenſchaft, die nicht nur mit dem Verſtande allein gefaſſet werden muß, ſondern zu der auch die äuſſerlichen Sinne, und die Glieder, das ihrige beytragen müſſen, einige ſogenannte Handgriffe höchſt nöthig.

2. §.

Ich will erſtlich das nothwendigſte von dem, was ich größten Theils in den vorigen Hauptſtücken weitläuftig erkläret habe, hier in der Kürze wiederholen:

holen: damit man ſolches mit deſto größerer Bequemlichkeit beyſammen finden, öfter überleſen, und alſo deſto leichter ins Gedächtniß faſſen könne.

3. §.

Ein Anfänger muß des linken Daumen eingedenk ſeyn, um die Flöte damit feſt zu halten. Die Flöte muß er feſt an den Mund drücken. Er muß ſich hüten, daß er den kleinen Finger, ſowohl beym tiefen als beym mittelſten E und F, auf der Klappe nicht liegen laſſe. Er gewöhne ſich nicht, aus Nachläßigkeit, einen oder den andern Finger der rechten Hand, bey denen Tönen, welche die linke allein greift, auf den Löchern liegen zu laſſen.

Die Finger muß er weder ungleich, noch gar zu hoch aufheben. Ob man es hierinne recht mache, kann man am beſten bemerken, wenn man bey Ausübung der Paſſagien, wo beyde Hände wechſelsweiſe zu thun haben, ſich vor den Spiegel ſtellet. Doch dürfen die Finger auch nicht gar zu nahe über die Löcher gehalten werden: ſonſt werden die Töne nicht nur zu tief und unrein; ſondern ihr Klang wird auch pfuſchend.

Die Flöte muß nicht bald ein= bald auswärts gedrehet werden: ſonſt wird der Ton entweder tiefer, oder höher, als er ſeyn ſoll.

Den Kopf darf man in währendem Spielen nicht vorwärts herunter hengen; als wodurch das Mundloch gar zu ſehr bedecket, und der Wind im Steigen verhindert wird.

Die Arme müſſen ein wenig vom Leibe ab: und in die Höhe gehalten werden.

Ein Anfänger muß ſich hüten, daß er mit dem Kopfe, Leibe, oder Armen keine unnöthigen und ängſtlichen Geberden mache: als welches, ob es gleich zur Hauptſache nicht gehöret, dennoch bey den Zuhörern einen Ekel verurſachen kann.

Die Töne muß er, nach der Fingerordnung, ſowohl rein greifen, als auch rein anblaſen.

Auf die Bewegung des Kinns und der Lippen, bey ſteigenden und fallenden Noten, muß er wohl Acht haben.

Er muß die Flöte in den hohen Tönen, nach gehörigem Verhalte ſchwach, und in den tiefen, beſonders bey ſpringenden Paſſagien, ſtark anblaſen.

In Anſehung der Stärke des Tones, muß er ſich überhaupt in Acht nehmen, daß er niemals ein Stück in der äuſſerſten Stärke oder Schwäche ſpiele: damit er allezeit den Vortheil behalte, wenn es erfodert wird,

bey

bey dem Forte noch ein Fortiſſimo, und bey dem Piano noch ein Pianiſſimo ausdrücken zu können. Dieſes kann durch nichts anders, als durch die Verſtärkung oder Mäßigung des Windes geſchehen. Immer in einerley Farbe zu ſpielen, würde endlich einen Ekel verurſachen.

Die Bewegung der Bruſt oder Lunge muß er nicht faul gewöhnen; ſondern den Wind, durch eine abwechſelnde Verſtärkung und Mäßigung, immer in Lebhaftigkeit zu unterhalten ſuchen: zumal im Allegro.

Mit dem Athemholen muß er niemals bis aufs äuſſerſte warten; noch weniger zur unrechten Zeit Athem nehmen. Widrigenfalls würde er jeden Geſang, der an einander hangen ſoll, zertrennen, und unverſtändlich machen.

Mit dem Fuße muß er allezeit den Tact markiren, nämlich in langſamen Stücken die Achttheile, und in geſchwinden die Viertheile.

Die Zunge muß immer mit den Fingern übereinkommen, und ja nicht faul oder ſchläfrig gewöhnet werden. Denn hiervon hängt die Lebhaftigkeit und Deutlichkeit des Vortrages ab. Deswegen muß die Zunge mit ti am meiſten geübet werden.

In den Paſſagien muß er nicht nur auf die Noten, ſondern auch inſonderheit auf die dazu gehörigen Finger denken; damit er nicht die Finger in der Zeit aufhebe, wenn er die Löcher bedecken ſoll. Wenn man noch nicht genug im Notenleſen und im Tacte geübet iſt, fällt man leicht in dieſen Fehler.

Er muß niemals ein Stück geſchwinder ſpielen, als er im Stande iſt, ſolches in einerley Tempo auszuführen; ſondern die Noten deutlich ausdrücken, und was die Finger nicht gleich machen können, öfters wiederholen.

4. §.

Auf alle die hier angeführten Dinge muß auch der Meiſter, währender Lection, insbeſondere fleißig Achtung geben; damit er dem Scholaren nichts überſehe, und dieſer ſich nicht dergleichen Fehler angewöhne. Deswegen muß ſich der Meiſter, dem Scholaren, im Spielen, zur rechten Hand ſetzen, um alles deſto leichter bemerken zu können.

5. §.

Für einen Anfänger iſt nöthig, daß er zur Uebung des Anſatzes, der Zunge, und der Finger, erſtlich ganz kleine und leichte Stücke erwähle: damit das Gedächtniß nicht mehr beſchweret werde, als die Zunge, und die Finger. Solche Stücke können aus leichten Tönen, als:

G dur, C dur, A moll, F dur, H moll, D dur, und E moll geſetzet ſeyn. Hat er aber Anſatz, Zunge und Finger zu einiger Fähigkeit gebracht; ſo kann er alsdenn unternehmen aus ſchwerern Tönen zu ſpielen: z. E. aus dem A dur, E dur, H dur, Cis moll, B dur, G moll, C moll, Dis dur, F moll, B moll, und As dur. Dieſe Töne werden zwar einem Anfänger etwas ſchwer zu ſeyn ſcheinen: er wird es aber doch nicht ſo ſehr empfinden, weil ihm noch alles ſchwer vorkömmt; als wenn er erſt nach langer Zeit, wenn er ſchon eine Fertigkeit im Spielen erlanget hat, aus gedachten Tönen zu ſpielen unternehmen wollte: indem er ſich alsdenn einer neuen Schwierigkeit, die ihn vielleicht auf lange Zeit davon abhalten dürfte, unterwerfen muß.

6. §.

Um die einfache Zunge mit ti zu egalen Stößen zu gewöhnen, ſind ſolche Stücke am leichteſten, die in einerley Art von ſpringenden Noten beſtehen, es mögen Achttheile oder Sechzehntheile, im geraden, oder im Sechsachttheil- oder Zwölfachttheiltacte, wie in Giquen vorkömmt, ſeyn.

7. §.

Zur Zunge mit tiri ſchicken ſich hingegen die punctirten Noten beſſer, als die von gleicher Geltung: wie die Exempel bey dem II. Abſchnitte des VI. Hauptſtücks bezeigen. Man muß alſo dergleichen Stücke, ſowohl im geraden als ungeraden Tacte, auch Giquen, und Canarieen, zur Uebung vornehmen.

8. §.

Wenn ein Anfänger nun, ſowohl in den Fingern, als auch im Notenleſen zu einiger Fertigkeit gelanget iſt; ſo kann er hierauf die Doppelzunge mit did'll deſto mehr treiben: um ſolche, nach den ſchon gegebenen Regeln, durch einige ſchwerere und längere Paſſagien, zu mehrerer Vollkommenheit zu bringen. Hierzu muß er ſich anfangs leichte Paſſagien, ſo mehr ſtufenweiſe als ſpringend geſetzet ſind, aus Solo und Concerten ausſuchen, und ſelbige erſt langſam, hernach aber immer etwas geſchwinder ſpielen; um die Zunge und Finger mit einander zu vereinigen.

9. §.

Um aber zu verhüten, daß die Zunge, ihrer natürlichen Neigung nach, nicht vor den Fingern voraus gehe, muß die Note, worzu bey der Doppelzunge das di kömmt, allezeit ein wenig angehalten, und markiret werden. ſ. VI. Hauptſtück, III. Abſchnitt, 5. und 15. §. Man markire alſo,

Digitized by Google

alſo, im gemeinen geraden Tacte: die erſte von vier Sechzehntheilen; bey Triolen: die erſte Note von dreyen; bey Zwey und dreyßigtheilen: die erſte von achten; im Allabreve: die erſte von vier Achttheilen; im Tripeltacte, die Noten mögen Achttheile oder Sechzehntheile ſeyn: die erſte im Niederſchlage. Dieſes iſt nicht nur das Mittel die Zunge in Ordnung zu erhalten: ſondern es dienet auch dazu, daß man ſich nicht angewöhne zu eilen; welches im Spielen ein großer Fehler iſt: und wodurch öfters verurſachet wird, daß die Hauptnoten des Geſanges, nicht wie ſie ſollen, in die gehörige Zeit der dazu geſetzeten Grundnote treffen: welches, wie leicht zu erachten, eine ſehr üble Wirkung thun muß.

10. §.

Damit die Zunge und die Finger zu rechter Fertigkeit gelangen mögen, muß ein Anfänger, eine geraume Zeit, nichts anders als ſolche Stücke ſpielen, die in lauter ſchweren, ſpringenden und rollenden Paſſagien beſtehen; ſowohl aus Moll- als aus Durtönen. Die Triller muß er durch alle Töne täglich üben, um ſie jedem Finger geläufig zu machen. Wofern er dieſe beyden Stücke unterläßt, wird er niemals in den Stand kommen, ein Adagio reinlich und nett zu ſpielen. Denn zu den kleinen Manieren wird eine größere Geſchwindigkeit erfodert, als zu den Paſſagien ſelbſt.

11. §.

Es iſt keinem Anfänger zu rathen, ſich vor der Zeit mit galanten Stücken, oder gar mit dem Adagio einzulaſſen. Die wenigſten Liebhaber der Muſik erkennen dieſes; ſondern die meiſten haben eine Begierde da anzufangen, wo andere aufhören, nämlich mit Concerten und Solo, worinn das Adagio mit vielen Manieren, welche ſie doch noch nicht begreifen, ausgezieret wird. Sie halten wohl denjenigen Meiſter, welcher hierinne freygebiger iſt, als ein anderer, für den beſten. Sie gehen aber hierdurch eher hinter ſich, als vor ſich; und müſſen öfters, wenn ſie ſich ſchon viele Jahre gemartert haben, wieder von vorn, nämlich die erſten Gründe zu erlernen, anfangen. Hätten ſie anfänglich die gehörige Geduld, welche zu dieſer Wiſſenſchaft erfodert wird; ſo würden ſie in ein paar Jahren weiter kommen, als ſonſt in vielen.

12. §.

Es iſt deswegen auch übel gethan, wenn ein Anfänger, ehe er ſich noch eine Sicherheit im Tacte und im Notenleſen zuwege gebracht hat, ſich öffentlich will hören laſſen. Denn durch die Furcht, welche aus der

Ungewißheit entſteht, wird er ſich viele Fehler angewöhnen, wovon er ſich nicht ſo leicht wieder befreyen kann.

13. §.

Nachdem ſich nun ein Anfänger eine geraume Zeit, auf die oben beſchriebene Art, mit der Zunge, den Fingern, und im Tacte geübet hat; ſo nehme er ſolche Stücke vor, die mehr ſingend ſind, als die obengedachten, und wo ſich ſowohl Vorſchläge als Triller anbringen laſſen: damit er einen Geſang cantabel und nouriſſant, das iſt mit unterhaltener Melodie, ſpielen lerne. Hierzu ſind die franzöſiſchen, oder die in dieſem Geſchmacke geſetzeten Stücke viel vortheilhafter, als die italiäniſchen. Denn die Stücke im franzöſiſchen Geſchmacke ſind meiſtentheils charakteriſiret, auch mit Vorſchlägen und Trillern ſo geſetzet, daß faſt nichts mehr, als was der Componiſt geſchrieben hat, angebracht werden kann. Bey der Muſik nach italiäniſchem Geſchmacke aber, wird vieles der Willkühr und Fähigkeit deſſen der ſpielet, überlaſſen. In dieſem Betrachte iſt auch die franzöſiſche Muſik, wie ſie in ihrem ſimpeln Geſange mit Manieren geſchrieben iſt, wenn man nur die Paſſagien ausnimmt, ſklaviſcher und ſchwerer auszuführen, als nach itziger Schreibart die italiäniſche. Jedoch da zur Ausführung der franzöſiſchen, weder die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes, noch eine Einſicht in die Compoſition erfodert wird; da im Gegentheil dieſelbe zur italiäniſchen höchſt nöthig iſt: und zwar wegen gewiſſer Gänge, welche in der letztern mit Fleiß ſehr ſimpel und trocken geſetzet werden, um dem Ausführer die Freyheit zu laſſen, ſie nach ſeiner Einſicht und Gefallen mehr als einmal verändern zu können, um die Zuhörer immer durch neue Erfindungen zu überraſchen: ſo iſt auch dieſer Urſachen wegen, einem Anfänger nicht zu rathen, ſich vor der Zeit, ehe er noch einige Begriffe von der Harmonie erlanget hat, mit Solo nach dem italiäniſchen Geſchmacke einzulaſſen; wofern er ſich nicht ſelbſt an ſeinem Wachsthume hinderlich ſeyn will.

14. §.

Er nehme alſo, nach der im vorigen §. gegebenen Anweiſung, wohl ausgearbeitete, und von gründlichen Meiſtern verfertigte Duetten und Trio, worinne Fugen vorkommen, zur Uebung vor, und halte ſich eine geraume Zeit dabey auf. Es wird ihm zum Notenleſen, zu Haltung des Tactes, und zum Pauſiren ſehr dienlich ſeyn. Vorzüglich will ich **Telemanns**, im franzöſiſchen Geſchmacke geſetzte Trio, deren er viele ſchon vor dreyßig und mehrern Jahren verfertiget hat, wofern man ihrer, weil ſie

ſie nicht in Kupfer geſtochen ſind, habhaft werden kann, zu dieſer Uebung vorſchlagen. Es ſcheint zwar die ſogenannte gearbeitete Muſik, und beſonders die Fugen, itziger Zeit, ſowohl bey den meiſten Tonkünſtlern, als Liebhabern, gleichſam als eine Pedanterey in die Acht erkläret zu ſeyn: vielleicht weil nur wenige den Werth und den Nutzen derſelben einſehen. Ein Lehrbegieriger aber muß ſich durch Vorurtheile nicht davon abſchrecken laſſen; er kann vielmehr verſichert ſeyn, daß ihm dieſe Bemühung zu ſeinem größten Vortheile gereichen werde. Denn kein vernünftiger Muſikus wird läugnen, daß die gute ſogenannte gearbeitete Muſik eines von den Hauptmitteln ſey, welches ſowohl zur Einſicht in die Harmonie, als zur Wiſſenſchaft, einen natürlichen und an ſich guten Geſang, gut vorzutragen und noch ſchöner zu machen, den Weg bahne. Man lernet auch hierdurch beym erſten Anblicke treffen, oder wie man ſaget, vom Blatte (à livre ouvert) ſpielen: wozu ein anderer, durch bloße einfache melodiöſe Stücke, ſo das Gedächtniß leicht faſſen kann, nicht ſo bald gelangen, ſondern lange Zeit ein Sklave des Auswendiglernens verbleiben wird. Ein Flötenist hat zumal weniger Gelegenheit vom Blatte ſpielen zu lernen, als ein anderer Inſtrumentiſt: denn die Flöte wird, wie bekannt, mehr zum Solo, und zu concertirenden, als zu Ripienſtimmen gebrauchet. Es iſt ihm alſo zu rathen, wofern er die Gelegenheit darzu haben kann, auch bey öffentlichen Muſiken die Ripienſtimmen mit zu ſpielen.

15. §.

Bey Ausübung der Duetten, Trio, u. d. gl. wird einem Anfänger ſehr nützlich ſeyn, wenn er wechſelsweiſe bald die erſte, bald die zweyte Stimme ſpielet. Durch die zweyte Stimme lernet er nicht nur, wegen der Imitationen, dem Vortrag ſeines Meiſters am beſten nachzuahmen; ſondern er gewöhnet ſich auch nicht an das Auswendiglernen, welches am Notenleſen hinderlich iſt. Er muß das Gehör beſtändig auf die ſo mit ihm ſpielen, beſonders auf die Grundſtimme richten: wodurch er die Harmonie, den Tact, und das Reinſpielen der Töne deſto leichter wird erlernen können. Wofern er aber dieſes verabſäumet, bleibt ſein Spielen allezeit mangelhaft.

16. §.

Es wird einem Anfänger ein großer Vortheil zuwachſen, wenn er ſich in den Paſſagien die Arten der Transpoſitionen, in welchen ein Tact mit dem andern eine Aehnlichkeit hat, wohl bekannt machet. Denn hierdurch kann man öfters eine Fortſetzung derſelben, von etlichen Tacten, voraus

aus wiſſen, ohne jede Note beſonders anzuſehen: welches bey einer großen Geſchwindigkeit nicht allezeit möglich iſt.

17. §.

Hat ſich nun ein Anfänger eine geraume Zeit mit Paſſagien, und gearbeiteten Stücken geübet; die Zunge und die Finger geläufig, und das, was ich bisher gelehret habe, ſich ſo bekannt gemacht, daß es ihm gleichſam zur andern Natur geworden: ſo kann er alsdenn einige im italiäniſchen Geſchmacke geſetzete Solo und Concerten vornehmen; doch ſolche, in denen das Adagio nicht gar zu langſam geht, und die Allegro mit kurzen und leichten Paſſagien geſetzet ſind. Er ſuche den ſimpeln Geſang im Adagio, mit Vorſchlägen, Trillern, und kleinen Manieren, ſo wie in den beyden vorigen Hauptſtücken gelehret worden, auszuzieren; und fahre damit ſo lange fort, bis ihm der Gebrauch davon geläufig wird, und er im Stande iſt einen ſimpeln Geſang, ohne vielen willkührlichen Zuſatz, proper und gefällig zu ſpielen. Scheint ihm aber dieſe Art der Auszierung, bey manchem Adagio, das etwan ſehr platt und trocken geſetzet iſt, nicht zulänglich zu ſeyn; ſo will ich ihm auf das XIII. und XIV. Hauptſtück, von den willkührlichen Veränderungen, und von der Art das Adagio zu ſpielen, verwieſen haben, woraus er ſich mehrern Rath wird erholen können.

18. §.

Hierbey wird er zu deſto größerer Vollkommenheit gelangen, wenn er nebſt der Flöte, wo nicht die Setzkunſt, doch zum wenigſten die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes erlernet. Hat er Gelegenheit die Singkunſt entweder vor, oder wenigſtens gleich mit der Flöte zu erlernen: ſo will ich ihm dieſes beſonders anrathen. Er wird dadurch deſto leichter einen guten Vortrag im Spielen erlangen; und bey vernünftiger Auszierung eines Adagio, wird ihm die Einſicht in die Singkunſt beſonders großen Vortheil geben. Er wird alſo nicht ein purer Flötenſpieler allein bleiben; ſondern dadurch ſich auch den Weg bahnen, mit der Zeit ein Muſikus, in eigentlichem Verſtande, zu werden.

19. §.

Damit aber ein Anfänger auch von dem Unterſchiede des Geſchmackes in der Muſik einen allgemeinen Begriff erlangen möge, iſt nicht genug, daß er nur Stücke, ſo für die Flöte geſetzet ſind, in Uebung bringe: er muß ſich vielmehr auch verſchiedener Nationen und Provinzen ihre charakteriſirten Stücke bekannt machen; und jedes davon in ſeiner Art

ſpielen

ſpielen lernen. Dieſes wird ihm mit der Zeit mehr Vortheil ſchaffen, als er gleich im Anfange einzuſehen vermögend iſt. Die Verſchiedenheit der charakteriſirten Stücke findet ſich bey der franzöſiſchen und deutſchen Muſik mehr, als bey der italiäniſchen, und einigen andern. Die italiäniſche Muſik iſt weniger als alle andere, die franzöſiſche aber faſt gar zu viel eingeſchränket: woraus vielleicht fließet, daß in der franzöſiſchen Muſik das Neue mit dem Alten öfters eine Aehnlichkeit zu haben ſcheinet. Doch iſt die franzöſiſche Art im Spielen nicht zu verachten: ſondern einem Anfänger vielmehr anzurathen, ihre Propretät und Deutlichkeit, mit der italiäniſchen Dunkelheit im Spielen, welche mehrentheils durch den Bogenſtrich, und den überflüßigen Zuſatz von Manieren, worinne die italiäniſchen Inſtrumentiſten zu viel, die Franzoſen überhaupt aber zu wenig thun, verurſachet wird, zu vermiſchen. Sein Geſchmack wird dadurch allgemeiner werden. Der allgemeine gute Geſchmack aber iſt nicht bey einer einzelnen Nation, wie zwar jede ſich deſſelben ſchmeichelt, anzutreffen: man muß ihn vielmehr durch die Vermiſchung, und durch eine vernünftige Wahl guter Gedanken, und guter Arten zu ſpielen, von verſchiedenen Nationen zuſammen tragen, und bilden. Jede Nation hat in ihrer muſikaliſchen Denkart ſowohl etwas angenehmes, und gefälliges, als auch etwas widerwärtiges. Wer nun das Beſte zu wählen weiß; den wird das Gemeine, Niedrige und Schlechte nicht irre machen. Im XVIII. Hauptſtücke werde ich hiervon weitläuftiger handeln.

20. §.

Ein Anfänger muß deswegen auch ſuchen, ſo viel gute Muſiken, welche einen allgemeinen Beyfall finden, anzuhören, als er nur immer kann. Hierdurch wird er ſich den Weg zum guten Geſchmacke in der Muſik, ſehr erleichtern. Er muß ſuchen nicht allein von einem jeden guten Inſtrumentiſten, ſondern auch von guten Sängern zu profitiren. Er muß ſich deswegen erſtlich die Töne wohl ins Gedächtniß faſſen; und wenn er z. E. jemanden auf der Flöte ſpielen höret, muß er ſogleich den Hauptton, woraus geſpielet wird, bemerken; um die folgenden deſto leichter beurtheilen zu können. Um zu wiſſen ob er den Ton errathen habe, kann er zuweilen auf die Finger des Spielenden ſehen. Es wird ihm dieſes Errathen jeder Töne noch leichter werden, wenn er ſich zuweilen, von ſeinem Meiſter, ganz kleine und kurze Paſſagien vorſpielen läßt; um ſolche, ohne auf deſſelben Finger zu ſehen, nachzumachen: und hiermit muß er ſo lange fortfahren, bis er im Stande iſt, alles was er höret, gleich nachzu-

Bayerische Staatsbibliothek

ſpielen. Auf dieſe Art wird er alſo das Gute, ſo er von einem und dem andern höret, nachahmen, und ſich zu Nutze machen können. Noch leichter wird ihm dieſes werden, wenn er zugleich von dem Claviere und der Violine etwas verſteht: weil doch ſelten eine Muſik ohne die gedachten Inſtrumente aufgeführet wird.

21. §.

Von guten muſikaliſchen Stücken ſammle ſich ein Anfänger ſo viel, als er nur immer haben kann, und nehme ſie zu ſeiner täglichen Uebung vor: ſo wird ſich auch dadurch ſein Geſchmack, nach und nach, auf eine gut Art bilden; und er wird das Böſe vom Guten unterſcheiden lernen. Wie jedes Stück, wenn es gut ſeyn ſoll, beſchaffen ſeyn müſſe, davon wird man im XVIII. Hauptſtücke dieſer Anweiſung die nöthigſten Nachrichten finden. Ein Anfänger thut wohl, wenn er lauter Stücke zu ſeiner Uebung erwählet, die dem Inſtrumente gemäß, und von ſolchen Meiſtern verfertiget worden ſind, deren Verdienſte man an mehr als einem Orte kennet. Er darf ſich nicht daran kehren, ob ein Stück ganz neu, oder ſchon etwas alt iſt. Es ſey ihm genug, wenn es nur gut iſt. Denn nicht alles, was neu iſt, iſt deswegen auch zugleich ſchön. Er hüte ſich vornehmlich für den Stücken der ſelbſt gewachſenen Componiſten, welche die Setzkunſt weder durch mündliche, noch durch ſchriftliche Anweiſung erlernet haben: denn darinne kann weder ein Zuſammenhang der Melodie, noch richtige Harmonie anzutreffen ſeyn. Die meiſten laufen auf einen Miſchmaſch von entlehnten und zuſammen geflickten Gedanken hinaus. Viele von dieſen ſelbſt gewachſenen Componiſten machen nur die Oberſtimme ſelbſt, die übrigen laſſen ſie ſich von andern dazu ſetzen. Es iſt demnach leicht zu erachten, daß weder eine ordentliche Verbindung der Gedanken, noch eine ordentliche Modulation beobachtet worden ſey; und daß folglich die übrigen Stimmen, an vielen Orten, haben hinein gezwungen werden müſſen. Auch den Stücken der neuangehenden Componiſten iſt in dieſem Puncte nicht allzuviel zu trauen. Hat aber einer die Setzkunſt ordentlich, und zwar von einem ſolchen, der die Fähigkeit hat andere zu unterweiſen, erlernet, und verſteht vierſtimmig rein zu ſetzen, ſo kann man zu ſeinen Arbeiten ein beſſeres Vertrauen faſſen.

22. §.

Ein Anfänger muß ſich beſonders befleißigen, daß er alles was er ſpielet, es mögen geſchwinde Paſſagien im Allegro, oder Manieren im Adagio, oder noch andere Noten ſeyn, deutlich, und rund ſpielen lerne.

Digitized by Google

Hierunter wird verſtanden: daß man nicht über die Noten weg ſtolpere; und etwan anſtatt eines Fingers, deren zweene oder drey zugleich aufhebe, oder niederlege; und alſo etliche Noten verſchlucke: ſondern daß jede Note durch das ganze Stück, nach ihrer wahren Geltung, und nach dem rechten Zeitmaaße geſpielet werde. Kurz, er muß ſich bemühen einen guten Vortrag, wovon in den folgenden Hauptſtücken weitläuftiger gehandelt werden wird, zu erlangen. Dieſer gute Vortrag iſt das Nöthigſte, aber auch das Schwereſte im Spielen. Fehlet es hieran, ſo bleibt das Spielen, es mag auch ſo künſtlich und verwundernswürdig ſcheinen, als es immer will, doch allezeit mangelhaft; und der Spieler erlanget niemals den Beyfall der Kenner. Deswegen muß ein Anfänger ſein Spielen mit einer beſtändigen Aufmerkſamkeit verknüpfen, und Acht haben, ob er auch jede Note ſo höre, wie er ſie mit den Augen ſieht, und wie ihre Geltung und Ausdruck es erfodert. Das Singen der Seele, oder die innerliche Empfindung, giebt hierbey einen großen Vortheil. Ein Anfänger muß demnach ſuchen, nach und nach dieſe Empfindung bey ſich zu erwecken. Denn ſofern er von dem, was er ſpielet, nicht ſelbſt gerühret wird; ſo hat er nicht allein von ſeiner Bemühung keinen Nutzen zu hoffen; ſondern er wird auch niemals jemand andern durch ſein Spielen bewegen: welches doch eigentlich der Entzweck ſeyn ſoll. Nun kann zwar dieſes von keinem Anfänger in einer Vollkommenheit gefodert werden; weil derſelbe noch zu viel auf die Finger, die Zunge, und den Anſatz zu denken hat: auch mehr Zeit als ein paar Jahre dazu gehören. Dem ungeachtet muß doch ein Anfänger ſich bey Zeiten bemühen daran zu gedenken; um in keine Kaltſinnigkeit zu verfallen. Er muß ſich bey ſeinen Uebungen immer vorſtellen, er habe ſolche Zuhörer vor ſich, die ſein Glück befördern können.

23. §.

Die Zeit, wie lange ein Anfänger täglich zu ſpielen nöthig hat, iſt eigentlich nicht zu beſtimmen. Einer begreift eine Sache leichter, als ein anderer. Es muß ſich alſo hierinne ein jeder nach ſeiner Fähigkeit, und nach ſeinem Naturelle richten. Doch iſt zu glauben, daß man auch hierinne entweder zu viel, oder zu wenig thun könne. Wollte einer, um bald zu ſeinem Zwecke zu gelangen, den ganzen Tag ſpielen: ſo könnte es nicht nur ſeiner Geſundheit nachtheilig ſeyn; ſondern er würde auch, vor der Zeit, ſowohl die Nerven als die Sinne abnutzen. Wollte er es aber bey einer Stunde des Tages bewenden laſſen: ſo möchte der Nutzen ſehr ſpät erfolgen. Ich halte dafür, daß es weder zu viel, noch zu wenig ſey, wenn

Digitized by Google

ein Anfänger zwo Stunden Vormittags, und eben ſo viele Nachmittags, zu ſeiner Uebung ausſetzete: aber auch unter währender Uebung, immer ein wenig ausruhete. Wer es aber endlich dahin gebracht hat, daß er alle vorkommende Paſſagien, ohne Mühe, reinlich und deutlich heraus bringen kann: für den iſt zu ſeinen beſondern Uebungen eine Stunde des Tages zulänglich; um den Anſatz, die Zunge, und die Finger in gehöriger Ordnung zu erhalten. Denn durch das überflüſſige Spielen, zumal wenn man ſchon gewiſſe Jahre erreichet hat, entkräftet man den Leib; man nutzet die Sinne ab; und verliehret die Luſt und Begierde eine Sache mit rechtem Eifer auszuführen. Durch das allzulange anhaltende Schlagen der Triller, werden die Nerven der Finger ſteif: ſo wie ein Meſſer ſchartigt wird, wenn man es immerfort ſchleift, ohne zuweilen damit zu ſchneiden. Wer ſich nun in allem dieſem zu mäßigen weis, der genießet den Vortheil, die Flöte einige Jahre länger, als ſonſt zu ſpielen.

Das XI. Hauptſtück.

Vom guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt.

1. §.

Der muſikaliſche Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Muſikus haben ſowohl in Anſehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages ſelbſt, einerley Abſicht zum Grunde, nämlich: ſich der Herzen zu bemeiſtern, die Leidenſchaften zu erregen oder zu ſtillen, und die Zuhörer bald in dieſen, bald in jenen Affect zu verſetzen. Es iſt vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.

2. §.

Man weis, was bey einer Rede ein guter Vortrag für Wirkung auf die Gemüther der Zuhörer thut; man weis auch, wie viel ein ſchlech-

ter Vortrag der ſchönſten Rede auf dem Papiere ſchadet; man weis nicht weniger, daß eine Rede, wenn ſie von verſchiedenen Perſonen, mit eben denſelben Worten gehalten werden ſollte, doch immer von dem einen beſſer oder ſchlimmer anzuhören ſeyn würde, als von dem andern. Mit dem Vortrage in der Muſik hat es gleiche Bewandtniß: ſo daß, wenn ein Stück entweder von einem oder dem andern geſungen, oder geſpielet wird, es immer eine verſchiedene Wirkung hervorbringt.

3. §.

Von einem Redner wird, was den Vortrag anbelanget, erfodert, daß er eine laute, klare und reine Stimme, und eine deutliche und vollkommen reine Ausſprache habe: daß er nicht einige Buchſtaben mit einander verwechſele, oder gar verſchlucke: daß er ſich auf eine angenehme Mannigfaltigkeit in der Stimme und Sprache befleißige: daß er die Einförmigkeit in der Rede vermeide; vielmehr den Ton in Sylben und Wörtern bald laut bald leiſe, bald geſchwind bald langſam hören laſſe: daß er folglich bey einigen Wörtern, die einen Nachdruck erfodern, die Stimme erhebe, bey andern hingegen wieder mäßige: daß er jeden Affect mit einer verſchiedenen, dem Affecte gemäßen Stimme ausdrücke; und daß er ſich überhaupt nach dem Orte, wo er redet, nach den Zuhörern, die er vor ſich hat, und nach dem Innhalte der Reden, die er vorträgt, richte, und folglich, z. E. unter einer Trauerrede, einer Lobrede, einer ſcherzhaften Rede, u. d. gl. den gehörigen Unterſchied zu machen wiſſe; daß er endlich eine äuſſerliche gute Stellung annehme.

4. §.

Ich will mich bemühen, zu zeigen, daß alles dieſes auch bey dem guten muſikaliſchen Vortrage erfodert werde; wenn ich vorher von der Nothwendigkeit dieſes guten Vortrages, und von den Fehlern, ſo dabey begangen werden, noch etwas werde geſaget haben.

5. §.

Die gute Wirkung einer Muſik hängt faſt eben ſo viel von den Ausführern, als von dem Componiſten ſelbſt ab. Die beſte Compoſition kann durch einen ſchlechten Vortrag verſtümmelt, eine mittelmäßige Compoſition aber durch einen guten Vortrag verbeſſert, und erhoben werden. Man höret öfters ein Stück ſingen oder ſpielen, da die Compoſition nicht zu verachten iſt, die Auszierungen des Adagio den Regeln der Harmonie nicht zuwider ſind, die Paſſagien im Allegro auch geſchwind genug gemachet werden; es gefällt aber dem ungeachtet den wenigſten. Wenn es

Digitized by Google

aber ein anderer auf eben demſelben Inſtrumente, mit eben denſelben Manieren, mit nicht größerer Fertigkeit ſpielete, würde es vielleicht von dem einen beſſer, als von dem andern gefallen. Nichts als die Art des Vortrages kann alſo hieran Urſache ſeyn.

6. §.

Einige glauben, wenn ſie ein Adagio mit vielen Manieren auszuſtopfen, und dieſelben ſo zu verziehen wiſſen, daß oftmals unter zehn Noten kaum eine mit der Grundſtimme harmoniret, auch von dem Hauptgeſange wenig zu vernehmen iſt; ſo ſey dieſes gelehrt. Allein ſie irren ſich ſehr, und geben dadurch zu erkennen, daß ſie die wahre Empfindung des guten Geſchmackes nicht haben. Sie denken eben ſo wenig auf die Regeln der Setzkunſt, welche erfodern, daß jede Diſſonanz nicht nur gut vorbereitet werden, ſondern auch ihre gehörige Aufloͤſung bekommen, und alſo dadurch erſt ihre Annehmlichkeit erhalten müſſe; da ſie auſſerdem ein übellautender Klang ſeyn und bleiben würde. Sie wiſſen endlich nicht, daß es eine größere Kunſt ſey, mit wenigem viel, als mit vielem wenig zu ſagen. Gefällt nun ein dergleichen Adagio nicht, ſo liegt abermals die Schuld am Vortrage.

7. §.

Die Vernunft lehret, daß wenn man durch die bloße Rede von jemanden etwas verlanget, man ſich ſolcher Ausdrücke bedienen müſſe, die der andere verſteht. Nun iſt die Muſik nichts anders, als eine künſtliche Sprache, wodurch man ſeine muſikaliſchen Gedanken dem Zuhörer bekannt machen ſoll. Wollte man alſo dieſes auf eine dunkele oder bizarre Art, die dem Zuhörer unbegreiflich wäre, und keine Empfindung machte, ausrichten: was hülfe alsdenn die Bemühung, die man ſich ſeit langer Zeit gemachet hätte, um für gelehrt angeſehen zu werden? Wollte man verlangen, daß die Zuhörer lauter Kenner und Muſikgelehrte ſeyn ſollten, ſo würde die Anzahl der Zuhörer nicht ſehr groß ſeyn: man müßte ſie denn unter den Tonkünſtlern von Profeſſion, wiewohl nur einzeln aufſuchen. Das ſchlimmſte würde dabey ſeyn, daß man von dieſen den wenigſten Vortheil zu hoffen hätte. Denn ſie können allenfalls nichts anders thun, als durch ihren Beyfall die Geſchicklichkeit des Ausführers den Liebhabern zu erkennen geben. Wie ſchwerlich und ſelten aber geſchieht dieſes! weil die meiſten mit Affecten und abſonderlich mit Eiferſucht ſo eingenommen ſind, daß ſie nicht allemal das Gute von ihres gleichen einſehen, noch es andern gern bekannt machen mögen. Wüßten aber auch alle Liebhaber ſo viel,

als

Digitized by Google

als ein Muſikus wiſſen ſoll; ſo fiele der Vortheil gleichfalls weg: weil ſie alsdenn wenig oder gar keine Tonkünſtler von Profeſſion mehr nöthig hätten. Wie nöthig iſt alſo nicht daß ein Muſikus jedes Stück deutlich und mit ſolchem Ausdruck vorzutragen ſuche, daß es ſowohl den Gelehrten als Ungelehrten in der Muſik verſtändlich werden, und ihnen folglich gefallen könne.

8. §.

Der gute Vortrag iſt nicht allein denen, die ſich nur mit Haupt- oder concertirenden Stimmen hören laſſen, ſondern auch denenjenigen, die nur Ripieniſten abgeben, und ſich begnügen jene zu begleiten, unentbehrlich; und jeder hat in ſeiner Art, auſſer den allgemeinen, noch beſondere Regeln zu beobachten nöthig. Viele glauben, wenn ſie vielleicht im Stande ſind, ein ſtudirtes Solo zu ſpielen, oder eine ihnen vorgelegte Ripienſtimme, ohne Hauptfehler vom Blatte weg zu treffen, man könne von ihnen weiter nichts mehr verlangen. Allein ich glaube daß ein Solo willkührlich zu ſpielen leichter ſey, als eine Ripienſtimme auszuführen, wo man weniger Freyheit hat, und ſich mit Vielen vereinigen muß, um das Stück nach dem Sinne des Componiſten auszudrücken. Hat nun einer keine richtigen Grundſätze im Vortrage; ſo wird er auch der Sache niemals ein Gnüge leiſten können. Es wäre deswegen nöthig, daß ein jeder geſchickter Muſikmeiſter, beſonders ein Violiniſt, dahin ſähe, daß er ſeine Scholaren nicht eher zum Soloſpielen anführete, bis ſie ſchon gute Ripieniſten wären. Die hierzu gehörige Wiſſenſchaft bahnet ohnedem den Weg zum Soloſpielen: und würde manch abgeſpieltes Solo den Zuhörern deutlicher und annehmlicher in die Sinne fallen, wenn der Ausführer deſſelben es ſo gemachet hätte, wie man in der Malerkunſt zu thun pfleget, da man erſtlich die richtige Zeichnung des Gemäldes machen lernen muß, ehe man an die Auszierungen gedenket. Allein die wenigſten Anfänger können die Zeit erwarten. Um bald unter die Anzahl der Virtuoſen gerechnet zu werden, fangen ſie es öfters verkehrt, nämlich beym Soloſpielen an; und martern ſich mit vielen ausgekünſtelten Zierrathen und Schwierigkeiten, denen ſie doch nicht gewachſen ſind; und dadurch ſie doch vielmehr den Vortrag verwirrt, als deutlich machen lernen. Oefters ſind auch wohl die Meiſter ſelbſt Schuld daran; wenn ſie zeigen wollen, daß ſie im Stande ſind, den Scholaren in kurzer Zeit einige Solo beyzubringen: welches ihnen aber, im Fall dieſe als Ripieniſten ſollen gebrauchet werden, nicht allezeit viel Ehre machet. Den guten Vortrag,

den

Digitized by Google

den die Ripieniſten insbeſondere zu beobachten haben, findet man im XVII. Hauptſtücke dieſer Anweiſung weitläuftig erkläret.

9. §.

Der Vortrag iſt faſt bey keinem Menſchen wie bey dem andern, ſondern bey den meiſten unterſchieden. Nicht allezeit die Unterweiſung in der Muſik, ſondern vielmehr auch zugleich die Gemüthsbeſchaffenheit eines jeden, wodurch ſich immer einer von dem andern unterſcheidet, ſind die Urſachen davon. Ich ſetze den Fall, es hätten ihrer viele bey einem Meiſter, zu gleicher Zeit, und durch einerley Grundſätze die Muſik erlernet; ſie ſpieleten auch in den erſten drey oder vier Jahren in einerley Art. Man wird dennoch nachher erfahren, daß wenn ſie etliche Jahre ihren Meiſter nicht mehr gehöret haben, ein jeder einen beſondern Vortrag, ſeinem eigenen Naturelle gemäß, annehmen werde; ſo fern ſie nicht pure Copeyen ihres Meiſters bleiben wollen. Einer wird immer auf eine beſſere Art des Vortrages verfallen, als der andere.

10. §.

Wir wollen nunmehr die vornehmſten Eigenſchaften des guten Vortrages überhaupt unterſuchen. Ein guter Vortrag muß zum erſten: **rein und deutlich ſeyn.** Man muß nicht nur jede Note hören laſſen, ſondern auch jede Note in ihrer reinen Intonation angeben; damit ſie dem Zuhörer alle verſtändlich werden. Keine einzige darf man auslaſſen. Man muß ſuchen, den Klang ſo ſchön als möglich herauszubringen. Vor dem Falſchgreifen muß man ſich mit beſonderm Fleiße hüten. Was hierzu der Anſatz und der Zungenſtoß auf der Flöte beytragen kann, iſt oben gelehret worden. Man muß ſich hüten, die Noten zu ſchleifen, welche geſtoßen werden ſollen; und die zu ſtoßen, welche man ſchleifen ſoll. Es darf nicht ſcheinen, als wenn die Noten zuſammen klebeten. Den Zungenſtoß auf Blasinſtrumenten, und den Bogenſtrich auf Bogeninſtrumenten, muß man jederzeit, der Abſicht, und der vermittelſt der Bogen und Striche geſchehenen Anweiſung des Componiſten gemäß, brauchen: denn hierdurch bekommen die Noten ihre Lebhaftigkeit. Sie unterſcheiden ſich dadurch von der Art der Sackpfeife, welche ohne Zungenſtoß geſpielet wird. Die Finger, ſie mögen ſich auch ſo ordentlich und munter bewegen, als ſie immer wollen, können die muſikaliſche Ausſprache für ſich allein nicht ausdrücken, wo nicht die Zunge oder der Bogen, durch gehörige, und zu der vorzutragenden Sache geſchickte Bewegungen, das ihrige, und zwar das meiſte darzu beytragen. Gedanken, welche an einander

hangen

Digitized by Google

hangen ſollen, muß man nicht zertheilen: ſo wie man hingegen diejenigen zertheilen muß, wo ſich ein muſikaliſcher Sinn endiget, und ein neuer Gedanke, ohne Einſchnitt oder Pauſe anfängt; zumal wenn die Endigungsnote vom vorhergehenden, und die Anfangsnote vom folgenden Gedanken, auf einerley Tone ſtehen.

11. §.

Ein guter Vortrag muß ferner: **rund und vollſtändig ſeyn.** Jede Note muß in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaaße ausgedrücket werden. Würde dieſes allezeit recht beobachtet, ſo müßten auch die Noten ſo klingen, wie ſie der Componiſt gedacht hat: weil dieſer nichts ohne Regeln ſetzen darf. Nicht alle Ausführer kehren ſich hieran. Sie geben öfters, aus Unwiſſenheit, oder aus einem verdorbenen Geſchmacke, der folgenden Note etwas von der Zeit, ſo der vorhergehenden gehöret. Die ausgehaltenen und ſchmeichelnden Noten müſſen mit einander verbunden; die luſtigen und hüpfenden aber abgeſetzet, und von einander getrennet werden. Die Triller und die kleinen Manieren müſſen alle rein und lebhaft geendiget werden.

12. §.

Ich muß hierbey eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den **Hauptnoten**, welche man auch: **anſchlagende**, oder, nach Art der Italiäner, **gute** Noten zu nennen pfleget, und unter den **durchgehenden**, welche bey einigen Ausländern **ſchlimme** heißen, einen Unterſchied im Vortrage zu machen wiſſen. Die Hauptnoten müſſen allezeit, wo es ſich thun läßt, mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieſer Regel zu Folge müſſen die geſchwindeſten Noten, in einem jeden Stücke von **mäßigem Tempo**, oder auch im **Adagio**, ungeachtet ſie dem Geſichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich geſpielet werden; ſo daß man die anſchlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erſte, dritte, fünfte, und ſiebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyte, vierte, ſechſte, und achte: doch muß dieſes Anhalten nicht ſo viel ausmachen, als wenn Puncte dabey ſtünden. Unter dieſen geſchwindeſten Noten verſtehe ich: die Viertheile im Dreyzweytheiltacte; die Achttheile im Dreyviertheil- und die Sechzehntheile im Dreyachttheiltacte; die Achttheile im Allabreve; die Sechzehntheile oder Zwey und dreyßigtheile im Zweyviertheil- oder im gemeinen geraden Tacte: doch nur ſo lange, als keine Figuren von noch

Digitized by Google

geſchwindern oder noch einmal ſo kurzen Noten, in jeder Tactart mit untermiſchet ſind; denn alsdenn müßten dieſe letztern auf die oben beſchriebene Art vorgetragen werden. Z. E. Wollte man Tab. IX. Fig. 1. die acht Sechzehntheile unter den Buchſtaben (k) (m) (n) langſam in einerley Geltung ſpielen; ſo würden ſie nicht ſo gefällig klingen, als wenn man von vieren die erſte und dritte etwas länger, und ſtärker im Tone, als die zweyte und vierte, hören läßt. Von dieſer Regel aber werden ausgenommen: erſtlich die geſchwinden Paſſagien in einem ſehr geſchwinden Zeitmaaße, bey denen die Zeit nicht erlaubet ſie ungleich vorzutragen, und wo man alſo die Länge und Stärke nur bey der erſten von vieren anbringen muß. Ferner werden ausgenommen: alle geſchwinden Paſſagien welche die Singſtimme zu machen hat, wenn ſie anders nicht geſchleifet werden ſollen: denn weil jede Note von dieſer Art der Singpaſſagien, durch einen gelinden Stoß der Luft aus der Bruſt, deutlich gemachet und markiret werden muß; ſo findet die Ungleichheit dabey keine Statt. Weiter werden ausgenommen: die Noten über welchen Striche oder Puncte ſtehen, oder von welchen etliche nach einander auf einem Tone vorkommen; ferner wenn über mehr, als zwo Noten, nämlich, über vieren, ſechſen, oder achten ein Bogen ſteht; und endlich die Achttheile in Giquen. Alle dieſe Noten müſſen egal, das iſt, eine ſo lang, als die andere, vorgetragen werden.

13. §.

Der Vortrag muß auch: **leicht und fließend ſeyn.** Wären auch die auszuführenden Noten noch ſo ſchwer: ſo darf man doch dem Ausführer dieſe Schwierigkeit nicht anſehen. Alles rauhe, gezwungene Weſen im Singen und Spielen muß mit großer Sorgfalt vermieden werden. Vor allen Grimaſſen muß man ſich hüten, und ſich, ſo viel als möglich iſt, in einer beſtändigen Gelaſſenheit zu erhalten ſuchen.

14. §.

Ein guter Vortrag muß nicht weniger: **mannigfaltig ſeyn.** Licht und Schatten muß dabey beſtändig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man ſaget, immer in einerley Farbe ſpielet; wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weis, der wird niemanden beſonders rühren. Es muß alſo eine ſtetige Abwechſelung des Forte und Piano dabey beobachtet werden. Wie dieſes bey jeder Note ins Werk gerichtet werden müſſe, will ich, weil es eine Sache von großer Nothwendigkeit iſt, zu Ende des XIV. Hauptſtücks, durch Exempel zeigen.

Digitized by Google

15. §.

Der gute Vortrag muß endlich: **ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenſchaft gemäß ſeyn.** Im Allegro, und allen dahin gehörigen muntern Stücken muß Lebhaftigkeit; im Adagio, und denen ihm gleichenden Stücken aber, Zärtlichkeit, und ein angenehmes Ziehen oder Tragen der Stimme herrſchen. Der Ausführer eines Stückes muß ſich ſelbſt in die Haupt- und Nebenleidenſchaften, die er ausdrücken ſoll, zu verſetzen ſuchen. Und weil in den meiſten Stücken immer eine Leidenſchaft mit der andern abwechſelt; ſo muß auch der Ausführer jeden Gedanken zu beurtheilen wiſſen, was für eine Leidenſchaft er in ſich enthalte, und ſeinen Vortrag immer derſelben gleichförmig machen. Auf dieſe Art nur wird er den Abſichten des Componiſten, und den Vorſtellungen, ſo ſich dieſer bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leiſten. Es giebt ſelbſt verſchiedene Grade der Lebhaftigkeit oder der Traurigkeit. Z. E. Wo ein wütender Affect herrſchet, da muß der Vortrag weit mehr Feuer haben, als bey ſcherzenden Stücken, ob er gleich bey beyden lebhaft ſeyn muß: und ſo auch bey dem Gegentheile. Man muß ſich auch mit dem Zuſatze der Auszierungen, mit denen man den vorgeſchriebenen Geſang, oder eine ſimple Melodie, zu bereichern, und noch mehr zu erheben ſuchet, darnach richten. Dieſe Auszierungen, ſie mögen nothwendig oder willkührlich ſeyn, müſſen niemals dem in der Hauptmelodie herrſchenden Affecte widerſprechen; und folglich muß das Unterhaltene und Gezogene, mit dem Tändelnden, Gefälligen, Halbluſtigen und Lebhaften, das Freche mit dem Schmeichelnden, u. ſ. w. nicht verwirret werden. Die Vorſchläge machen die Melodie an einander hangend, und vermehren die Harmonie; die Triller und übrigen kleinen Auszierungen, als: halbe Triller, Mordanten, Doppelſchläge und battemens, muntern auf. Das abwechſelnde Piano und Forte aber, erhebt theils einige Noten, theils erreget es Zärtlichkeit. Schmeichelnde Gänge im Adagio dürfen im Spielen mit dem Zungenſtoße und Bogenſtriche nicht zu hart; und hingegen im Allegro, luſtige und erhabene Gedanken, nicht ſchleppend, ſchleifend, oder zu weich angeſtoßen werden.

16. §.

Ich will einige Kennzeichen angeben, aus denen zuſammen genommen, man, wo nicht allezeit, doch meiſtentheils wird abnehmen können, was für ein Affect herrſche, und wie folglich der Vortrag beſchaffen ſeyn ob er ſchmeichelnd, traurig, zärtlich, luſtig, frech, ernſthaft, u. ſ. w.

ſeyn müſſe. Man kann dieſes erkennen 1) aus den Tonarten, ob ſolche hart oder weich ſind. Die harte Tonart wird gemeiniglich zu Ausdrückung des Luſtigen, Frechen, Ernſthaften, und Erhabenen: die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen, und Zärtlichen gebrauchet; ſ. den 6. §. des XIV. Hauptſtücks. Doch leidet dieſe Regel ihre Ausnahmen: und man muß deswegen die folgenden Kennzeichen mit zu Hülfe nehmen. Man kann 2) die Leidenſchaft erkennen: aus den vorkommenden Intervallen, ob ſolche nahe oder entfernet liegen, und ob die Noten geſchleifet oder geſtoßen werden ſollen. Durch die geſchleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche; durch die kurz geſtoßenen, oder in entferneten Springen beſtehenden Noten, ingleichen durch ſolche Figuren, da die Puncte allezeit hinter der zweyten Noten ſtehen, aber, wird das Luſtige und Freche ausgedrücket. Punctirte und anhaltende Noten drücken das Ernſthafte und Pathetiſche; die Untermiſchung langer Noten, als halber und ganzer Tacte, unter die geſchwinden, aber, das Prächtige und Erhabene aus. 3) Kann man die Leidenſchaften abnehmen: aus den Diſſonanzen. Dieſe thun nicht alle einerley, ſondern immer eine vor der andern verſchiedene Wirkungen. Ich habe dieſes im VI. Abſchnitte des XVII. Hauptſtücks weitläuftig erkläret, und mit einem Exempel erläutert. Weil aber dieſe Erkenntniß nicht den Accompagniſten allein, ſondern auch einem jeden Ausführer zu wiſſen unentbehrlich iſt, ſo will ich mich hier auf den 13. und folgende bis zum 17. §. des gedachten Abſchnittes beziehen. Die 4) Anzeige des herrſchenden Hauptaffects iſt endlich das zu Anfange eines jeden Stückes befindliche Wort, als: Allegro, Allegro non tanto, — aſſai, — di molto, — moderato, Preſto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioſo, Cantabile, Spiritoſo, Affettuoſo, Grave, Adagio, Adagio aſſai, Lento, Meſto, u. a. m. Alle dieſe Wörter, wenn ſie mit gutem Bedachte vorgeſetzet ſind, erfodern jedes einen beſondern Vortrag in der Ausführung: zugeſchweigen, daß, wie ich ſchon geſaget habe, jedes Stück von oben bemeldeten Charakteren, unterſchiedene Vermiſchungen von pathetiſchen, ſchmeichelnden, luſtigen, prächtigen, oder ſcherzhaften Gedanken in ſich haben kann, und man ſich alſo, ſo zu ſagen, bey jedem Tacte in einen andern Affect ſetzen muß, um ſich bald traurig, bald luſtig, bald ernſthaft, u. ſ. w. ſtellen zu können; welche Verſtellung bey der Muſik ſehr nöthig iſt. Wer dieſe Kunſt recht ergründen kann, dem wird es nicht leicht an dem Beyfalle der Zuhörer fehlen,

Digitized by Google

fehlen, und ſein Vortrag wird alſo allezeit **rührend** ſeyn. Man wolle aber nicht glauben, daß dieſe feine Unterſcheidung in kurzer Zeit könne erlernet werden. Von jungen Leuten, welche gemeiniglich hierzu zu flüchtig und ungeduldig ſind, kann man ſie faſt gar nicht verlangen. Sie kömmt aber mit dem Wachsthume der Empfindung und der Beurtheilungskraft.

17. §.

Es muß ſich ein jeder hierbey auch nach ſeiner angebohrnen Gemüthsbeſchaffenheit richten, und dieſelbe gehörig zu regieren wiſſen. Ein flüchtiger und hitziger Menſch, der hauptſächlich zum Prächtigen, Ernſthaften, und zu übereilender Geſchwindigkeit aufgeleget iſt, muß beym Adagio ſuchen, ſein Feuer, ſo viel als möglich iſt, zu mäßigen. Ein trauriger und niedergeſchlagener Menſch hingegen thut wohl, wenn er, um ein Allegro lebhaft zu ſpielen, etwas von jenes ſeinem überflüſſigen Feuer anzunehmen ſuchet. Und wenn ein aufgeräumter oder ſanguiniſcher Menſch, eine vernünftige Vermiſchung der Gemüthsbeſchaffenheiten der beyden vorigen bey ſich zu machen weis, und ſich nicht durch die ihm angebohrne Selbſtliebe und Gemächlichkeit, den Kopf ein wenig anzuſtrengen, verhindern läßt: ſo wird er es im guten Vortrage, und in der Muſik überhaupt, am weiteſten bringen. Bey wem ſich aber von der Geburt an eine ſo glückliche Miſchung des Geblütes befindet, die von den Eigenſchaften der drey vorigen, von jeder etwas an ſich hat, der hat alle nur zu wünſchenden Vortheile zur Muſik: denn das Eigenthümliche iſt allezeit beſſer, und von längerer Dauer, als das Entlehnte.

18. §.

Ich habe oben geſaget, daß man durch den Zuſatz der Manieren die Melodie bereichern, und mehr erheben müſſe. Man hüte ſich aber, daß man den Geſang dadurch nicht überſchütte, oder unterdrücke. Das allzu bunte Spielen kann eben ſowohl, als das allzu einfältige, dem Gehöre endlich einen Ekel erwecken. Man muß deswegen nicht nur mit den willkührlichen Auszierungen, ſondern auch mit den weſentlichen Manieren, nicht zu verſchwenderiſch, ſondern ſparſam umgehen. Abſonderlich iſt dieſes in ſehr geſchwinden Paſſagien, wo die Zeit ohnedem nicht viel Zuſatz erlaubet, zu beobachten: damit dieſelben nicht undeutlich und widerwärtig werden. Einige Sänger, denen der Triller nicht ſchwer zu machen wird, ſollte er auch nicht allemal der beſte ſeyn, haben dieſen Fehler des allzuhäufigen Trillerns ſtark an ſich.

Digitized by Google

19. §.

Ein jeder Inſtrumentiſt muß ſich bemühen, das Cantable ſo vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt. Der Sänger hingegen muß im Lebhaften, das Feuer guter Inſtrumentiſten, ſo viel die Singſtimme deſſen fähig iſt, zu erreichen ſuchen.

20. §.

Dieſes ſind alſo die allgemeinen Regeln des guten Vortrages im Singen und Spielen überhaupt. Ich will nun dieſelben auf die Hauptarten der Stücke beſonders anwenden. Hieraus werden die folgenden drey Hauptſtücke, vom Allegro, von den willkührlichen Veränderungen, und vom Adagio, beſtehen. Auch das XVII. Hauptſtück von den Pflichten der Accompagniſten, wird großen Theils hierher gehören. Ich will alles mit Exempeln erläutern, und dieſelben, ſo viel als möglich ſeyn wird, erklären.

21. §.

Der ſchlechte Vortrag iſt das Gegentheil von dem, was zum guten Vortrage erfodert wird. Ich will ſeine vornehmſten Kennzeichen, damit man ſie deſto leichter mit einander überſehen, und folglich deſto ſorgfältiger vermeiden könne, hier in der Kürze zuſammen faſſen. Der Vortrag alſo iſt ſchlecht: wenn die Intonation unrein iſt, und der Ton übertrieben wird; wenn man die Noten undeutlich, dunkel, unverſtändlich, nicht articuliret, ſondern matt, faul, ſchleppend, ſchläfrig, grob, und trocken vorträgt; wenn man alle Noten ohne Unterſchied ſchleifet oder ſtößt; wenn das Zeitmaaß nicht beobachtet wird, und die Noten ihre wahre Geltung nicht bekommen; wenn die Manieren im Adagio zu ſehr verzogen werden, und nicht mit der Harmonie übereintreffen; wenn man die Manieren ſchlecht endiget, oder übereilet; die Diſſonanzen aber weder gehörig vorbereitet, noch auflöſet; wenn man die Paſſagien nicht rund und deutlich, ſondern ſchwer, ängſtlich, ſchleppend, oder übereilend und ſtolpernd machet, und mit allerhand Grimaſſen begleitet; wenn man alles kaltſinnig, in einerley Farbe, ohne Abwechſelung des Piano und Forte ſingt oder ſpielet; wenn man den auszudrückenden Leidenſchaften zuwider handelt; und überhaupt, wenn man alles ohne Empfindung, ohne Affect, und ohne ſelbſt gerühret zu werden, vorträgt; ſo daß es das Anſehen hat, als wenn man in Commiſſion für einen andern ſingen oder ſpielen müßte: wodurch aber der Zuhörer eher in eine Schläfrigkeit verſetzet, als auf eine angenehme

Art

Digitized by Google

Art unterhalten und beluſtiget wird; mithin froh ſeyn muß, wenn das Stück zu Ende iſt.

Das XII. Hauptſtück.

Von der Art das Allegro zu ſpielen.

1. §.

Das Wort: **Allegro**, hat im Gegenſatze mit dem **Adagio** bey Benennung muſikaliſcher Stücke, einen weitläuftigen Begriff: und werden in dieſer Bedeutung vielerley Arten von geſchwinden Stücken, als: Allegro, Allegro aſſai, Allegro di molto, Allegro non preſto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Preſto, Preſtiſſimo, u. d. gl. verſtanden. Wir nehmen es hier in dieſer weitläuftigen Bedeutung, und verſtehen darunter alle Arten von lebhaften und geſchwinden Stücken. Wir kehren uns hier im übrigen nicht an die beſondere Bedeutung, wenn es eine eigene Art der hurtigen Bewegung charakteriſiret.

§. 2.

Weil aber die oben erzählten Beywörter, von vielen Componiſten, öfters mehr aus Gewohnheit, als die Sache ſelbſt recht zu charakteriſiren, und dem Ausführer das Zeitmaaß deutlich zu machen, hingeſetzet werden: ſo können Fälle vorkommen, da man ſich nicht allemal an dieſelben binden darf; ſondern vielmehr den Sinn des Componiſten aus dem Inhalte zu errathen ſuchen muß.

3. §.

Der Hauptcharakter des Allegro iſt Munterkeit und Lebhaftigkeit: ſo wie im Gegentheil der vom Adagio in Zärtlichkeit und Traurigkeit beſteht.

4. §.

Die geſchwinden Paſſagien müſſen vor allen Dingen im Allegro rund, proper, lebhaft, articuliret, und deutlich geſpielet werden. Die Lebhaftigkeit des Zungenſtoßes, und die Bewegungen von Bruſt und Lippen,

Digitized by Google

pen, auf Blasinſtrumenten; auf Bogeninſtrumenten aber der Strich des Bogens, tragen hierzu viel bey. Auf der Flöte muß man mit der Zunge bald hart, bald weich ſtoßen; nachdem es die Arten der Noten erfodern: und der Stoß der Zunge muß jederzeit mit den Fingern zugleich gehen; damit nicht hier und da in Paſſagien etliche Noten ausgelaſſen werden. Man muß deswegen die Finger alle egal, und ja nicht zu hoch aufheben.

5. §.

Man muß ſich bemühen, jede Note nach ihrer gehörigen Geltung zu ſpielen; und ſich ſorgfältig hüten, weder zu eilen noch zu zögern. Man muß, zu dem Ende, bey jedem Viertheile auf das Zeitmaaß gedenken; und nicht glauben, es ſey ſchon genug, wenn man nur beym Anfange und der Endigung des Tactes mit den übrigen Stimmen zutreffe. Das Uebereilen der Paſſagien kann entſtehen, wenn man, beſonders bey ſteigenden Noten, die Finger zu geſchwind aufhebt. Um dieſes zu vermeiden, muß man die erſte Note der geſchwinden Figuren, ein wenig markiren, und anhalten; ſ. X. Hauptſt. 9. §: um ſo vielmehr, da immer die Hauptnoten ein wenig länger, als die durchgehenden, gehöret werden müſſen. Man kann zu dem Ende auch die Hauptnoten, worinne die Grundmelodie liegt, dann und wann mit Bewegung der Bruſt markiren. Wegen der Noten ſo unegal geſpielet werden müſſen, beziehe ich mich auf den 12. §. des vorigen Hauptſtücks.

6. §.

Der Fehler des Eilens entſteht auch mehrentheils daraus, daß man auf den Zungenſtoß nicht Achtung giebt. Einige ſtehen in den Gedanken, daß der Stoß zu eben der Zeit geſchehe, wenn ſie die Zunge an den Gaumen ſetzen. Sie heben alſo die Finger mit der Bewegung der Zunge auf; welches aber falſch iſt: weil dadurch die Finger der Zunge zuvor kommen. Es muß demnach die Bewegung der Finger, mit dem Zurückziehen der Zunge, welches den Ton giebt, geſchehen.

7. §.

Man muß ſich beſonders vorſehen, langſame und ſingende Noten, ſo zwiſchen Paſſagien eingeflochten ſind, nicht zu übereilen.

8. §.

Man muß das Allegro nicht geſchwinder ſpielen wollen, als man die Paſſagien, in einerley Geſchwindigkeit, zu machen im Stande iſt: damit man nicht genöthiget ſey, einige Paſſagien, ſo etwan ſchwerer als andere ſind, langſamer zu ſpielen, welches eine unangenehme Aenderung des Zeit-

maaßes

Digitized by Google

maaßes verurſachet. Man muß deswegen das Tempo nach den ſchwereſten Paſſagien faſſen.

9. §.

Wenn in einem Allegro nebſt den Paſſagien, ſo aus Sechzehntheilen oder Zwey und dreyßigtheilen beſtehen, auch Triolen, welche einmal weniger geſchwänzet ſind, als die Paſſagien, mit untermiſchet ſind: ſo muß man, in Anſehung der Geſchwindigkeit, ſich nicht nach den Triolen, ſondern nach den Paſſagien ſelbſt richten; ſonſt kömmt man im Zeitmaaße zu kurz: weil ſechzehn gleiche Noten, in einem Tacte, mehr Zeit erfodern, als vier Triolen. Folglich müſſen die letztern gemäßiget werden.

10. §.

Bey den Triolen muß man ſich wohl in Acht nehmen, daß man ſie recht rund und egal mache; nicht aber die zwo erſten Noten davon übereile: damit dieſe nicht klingen, als wenn ſie noch einmal mehr geſchwänzet wären; denn auf ſolche Art würden ſie keine Triolen mehr bleiben. Man kann deswegen die erſte Note einer Triole, weil ſie die Hauptnote im Accorde iſt, ein wenig anhalten: damit das Zeitmaaß dadurch nicht übertrieben, und der Vortrag folglich mangelhaft werde.

11. §.

Bey aller Lebhaftigkeit, ſo zum Allegro erfodert wird, muß man ſich deſſen ungeachtet niemals aus ſeiner Gelaſſenheit bringen laſſen. Denn alles was übereilet geſpielet wird, verurſachet bey den Zuhörern eher eine Aengſtlichkeit, als Zufriedenheit. Man muß nur allezeit den Affect, welchen man auszudrücken hat, nicht aber das Geſchwindſpielen zu ſeinem Hauptzwecke machen. Man könnte eine muſikaliſche Maſchine durch Kunſt zubereiten, daß ſie gewiſſe Stücke mit ſo beſonderer Geſchwindigkeit und Richtigkeit ſpielete, welche kein Menſch, weder mit den Fingern, noch mit der Zunge nachzumachen fähig wäre. Dieſes würde auch wohl Verwunderung erwecken; rühren aber würde es niemals: und wenn man dergleichen ein paarmal gehöret hat, und die Beſchaffenheit der Sache weis; ſo höret auch die Verwunderung auf. Wer nun den Vorzug der Rührung vor der Maſchine behaupten will, der muß zwar jedes Stück in ſeinem gehörigen Feuer ſpielen: übermäßig übertreiben aber muß er es niemals; ſonſt würde das Stück alle ſeine Annehmlichkeit verlieren.

12. §.

Bey den kurzen Pauſen, welche anſtatt der Hauptnoten im Niederſchlage vorkommen, muß man ſich wohl in Acht nehmen, daß man die Noten

ch ihnen nicht vor der Zeit anfange. Z. E. Wenn von vier Sechzehntheilen das erſte zu pauſiren iſt; ſo muß man noch halb ſo lange, als die Pauſe dem Geſichte nach gilt, warten: weil die folgende Note kürzer ſeyn muß, als die erſte. Eben ſo verhält es ſich mit den Zwey und dreyßigtheilen.

13. §.

Den Athem muß man immer zu rechter Zeit nehmen; auch denſelben ſorgfältig ſparen lernen: damit man einen an einander hangenden Geſang durch unzeitiges Athemholen nicht zertrenne.

14. §.

Die Triller müſſen bey luſtigen Gedanken munter und geſchwind geſchlagen werden. Und wenn in den Paſſagien einige Noten ſtufenweiſe unterwärts gehen, und es die Zeit erlaubet, ſo kann man dann und wann, bey der erſten, oder dritten Note, halbe Triller anbringen: gehen aber die Noten aufwärts; ſo kann man ſich der battemens bedienen. Beyde Arten ertheilen den Paſſagien noch mehr Lebhaftigkeit und Schimmer. Doch muß man ſie nicht misbrauchen, wenn man nicht einen Ekel verurſachen will; ſ. das VIII. Hauptſt. 19. §.

15. §.

Wie die Noten, welche vor Vorſchlägen hergehen, von denſelben abgeſondert werden müſſen, iſt im VI. Hauptſt. I. Abſchnitt, 8. §. gelehret worden.

16. §.

Bey Paſſagien da die Hauptnoten unterwärts, und die durchgehenden aufwärts gehen, müſſen die erſtern etwas angehalten und markiret, auch ſtärker, als die letztern angegeben werden, weil die Melodie in den erſtern liegt. Die letztern hingegen können an die erſtern ſachte angeſchleifet werden.

17. §.

Je tiefer die Sprünge in Paſſagien ſind; je ſtärker müſſen die tiefen Noten vorgetragen werden: theils weil ſie zum Accorde gehörige Hauptnoten ſind; theils weil die tiefen Töne auf der Flöte nicht ſo ſchneidend und durchdringend ſind, als die hohen.

18. §.

Lange Noten müſſen durch das Wachſen und Abnehmen der Stärke des Tones auf eine erhabene Art unterhalten: die darauf folgenden geſchwinden

ſchwinden

ſchwinden Noten aber, durch einen muntern Vortrag von jenen wieder unterſchieden werden.

19. §.

Wenn auf geſchwinde Noten unvermuthet eine lange folget, die den Geſang unterbricht; ſo muß dieſelbe mit beſonderm Nachdrucke markiret werden. Bey den folgenden Noten kann man die Stärke des Tones wieder etwas mäßigen.

20. §.

Folgen aber auf geſchwinde Noten etliche langſame ſingende: ſo muß man ſogleich das Feuer mäßigen, und die langſamen Noten mit dem darzu erfoderlichen Affecte vortragen; damit es nicht ſcheine, als ob einem die Zeit drüber lang würde.

21. §.

Schleifende Noten müſſen ſo geſpielet werden wie ſie angedeutet ſind: weil öfters darunter ein beſonderer Ausdruck geſuchet wird. Hingegen müſſen auch die, ſo den Zungenſtoß verlangen, nicht geſchleifet werden.

22. §.

Wenn in einem Allegro aſſai die zweygeſchwänzten Noten die geſchwindeſten ſind: ſo müſſen mehrentheils die Achttheile mit der Zunge kurz geſtoßen, die Viertheile hingegen ſingend und unterhalten geſpielet werden. * In einem Allegretto aber, wo dreygeſchwänzte Triolen vorkommen: müſſen die Sechzehntheile kurz geſtoßen, die Achttheile aber ſingend geſpielet werden.

* Wenn von kurzen Noten, als Achttheilen oder Sechzehntheilen die Rede iſt, daß ſie geſtoßen werden ſollen: ſo verſteht ſich auf der Flöte allemal der harte Zungenſtoß mit ti dabey. Bey langſamen ſingenden Noten aber wird der Zungenſtoß mit di verſtanden: welches ich ein für allemal erinnert haben will.

23. §.

Wenn der Hauptſatz, (Thema) in einem Allegro öfters wieder vorkömmt, ſo muß ſolcher durch den Vortrag von den Nebengedanken immer wohl unterſchieden werden. Er mag prächtig oder ſchmeichelnd, luſtig oder frech ſeyn; ſo kann er doch durch die Lebhaftigkeit oder Mäßigung der Bewegungen der Zunge, der Bruſt, und der Lippen, wie auch durch das Piano und Forte, dem Gehöre immer auf verſchiedene Art empfindlich gemachet werden. Bey Wiederholungen thut überhaupt die Abwechſelung mit dem Piano und Forte gute Dienſte.

24. §.

Die Leidenſchaften wechſeln im Allegro eben ſowohl, als im Adagio öfters ab. Der Ausführer muß ſich alſo in eine jede zu verſetzen, und ſie gehörig auszudrücken ſuchen. Es iſt demnach nöthig, daß man unterſuche, ob in dem zu ſpielenden Stücke lauter luſtige Gedanken vorkommen, oder ob auch andere Gedanken, von verſchiedener Art, damit verknüpfet ſind. Iſt das erſtere, ſo muß das Stück in einer beſtändigen Lebhaftigkeit unterhalten werden. Iſt aber das letztere, ſo gilt die obige Regel. Das **Luſtige** wird mit kurzen Noten, ſie mögen, nachdem es die Tactart erfodert, aus Achttheilen, oder Sechzehntheilen, oder im Allabrevetacte aus Viertheilen beſtehen, welche ſowohl ſpringend, als ſtufenweiſe ſich bewegen, vorgeſtellet, und durch die Lebhaftigkeit des Zungenſtoßes ausgedrücket. Das **Prächtige**, wird ſowohl mit langen Noten, worunter die andern Stimmen eine geſchwinde Bewegung machen, als mit punctirten Noten vorgeſtellet. Die punctirten Noten müſſen von dem Ausführer ſcharf geſtoßen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Puncte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten ſehr kurz gemachet, ſ. V. Hauptſt. 21. und 22. §. Bey den Puncten können auch dann und wann Triller angebracht werden. Das **Freche** wird mit Noten, wo hinter der zweyten oder dritten ein Punct ſteht, und folglich die erſten præcipitiret werden, vorgeſtellet. Hierbey muß man ſich hüten, daß man ſich nicht allzuſehr übereile: damit es nicht einer gemeinen Tanzmuſik ähnlich klinge. In der Concertſtimme kann man es abſonderlich, durch einen beſcheidenen Vortrag etwas mäßigen, und angenehm machen. Das **Schmeichelnde**, wird durch ſchleifende Noten, welche ſtufenweiſe auf oder nieder gehen; ingleichen durch ſynkopirete Noten, bey denen man die erſte Hälfte ſchwach angeben, die andere aber durch Bewegung der Bruſt und der Lippen verſtärken kann, ausgedrücket.

25. §.

Die Hauptgedanken müſſen von den untermiſchten wohl unterſchieden werden, und ſind eigentlich die vornehmſte Richtſchnur des Ausdruckes. Sind alſo mehr luſtige, als prächtige oder ſchmeichelnde Gedanken in einem Allegro; ſo muß auch daſſelbe hauptſächlich munter und geſchwind geſpielet werden. Iſt aber die Pracht der Charakter der Hauptgedanken, ſo muß das Stück überhaupt ernſthafter ausgeführet werden. Iſt die Schmeicheley der Hauptaffect, ſo muß mehr Gelaſſenheit herrſchen.

Digitized by Google

26. §.

Der ſimple Geſang muß im Allegro, eben ſo wohl als im Adagio, durch Vorſchläge, und durch die andern kleinen weſentlichen Manieren, ausgezieret und gefälliger gemacht werden: nachdem es jedesmal die vorkommende Leidenſchaft erheiſchet. Das Prächtige leidet wenig Zuſatz: was ſich aber ja noch etwa dazu ſchicket, muß erhaben vorgetragen werden. Das Schmeichelnde erfodert Vorſchläge, ſchleifende Noten, und einen zärtlichen Ausdruck. Das Luſtige hingegen verlanget nett geendigte Triller, Mordanten, und einen ſcherzhaften Vortrag.

27. §.

Von willkührlichen Veränderungen leidet das Allegro nicht viel; weil es mehrentheils mit einem ſolchen Geſange, und ſolchen Paſſagien geſetzet wird, worinne nicht viel zu verbeſſern iſt. Will man aber dennoch was verändern, ſo muß es nicht eher, als bey der Wiederholung geſchehen; welches in einem Solo, wo das Allegro aus zwo Repriſen beſteht, am füglichſten angeht. Schöne ſingende Gedanken aber, deren man nicht leicht überdrüßig werden kann, ingleichen brillante Paſſagien, welche an ſich ſelbſt eine hinreichende gefällige Melodie haben, darf man nicht verändern: ſondern nur ſolche Gedanken, die eben keinen großen Eindruck machen. Denn der Zuhörer wird nicht ſo wohl durch die Geſchicklichkeit des Ausführers, als vielmehr durch das Schöne, welches er mit Geſchicklichkeit vorzutragen weis, gerühret. Kommen aber durch das Verſehen des Componiſten, allzuöftere Wiederholungen vor, welche leicht Verdruß erwecken können: ſo iſt in dieſem Falle der Ausführer befuget, ſolches durch ſeine Geſchicklichkeit zu verbeſſern. Ich ſage verbeſſern, aber ja nicht verſtümmeln. Manche glauben, wenn ſie nur immer verändern, ſo ſey der Sache ſchon geholfen; ob ſie gleich dadurch öfters mehr verderben, als gut machen.

Das XIII. Hauptſtück.

Von den willkührlichen Veränderungen über die ſimpeln Intervalle.

1. §.

Der Unterſchied zwiſchen einer nach dem italiäniſchen, und einer nach dem franzöſiſchen Geſchmacke geſetzten Melodie, iſt, ſo weit dieſer Unterſchied ſich auf die Auszierungen des Geſanges erſtrecket, im X. Hauptſtücke beyläufig gezeiget worden. Man wird daraus erſehen, daß die Melodie, von denen, ſo nach dem italiäniſchen Geſchmacke componiren, nicht wie von den franzöſiſchen Componiſten geſchieht, mit allen Manieren dergeſtalt ausgeführet iſt, daß nicht noch etwas könne darzu geſetzet, und verbeſſert werden: und daß es folglich auſſer denen im VIII. und IX. Hauptſtücke gelehreten weſentlichen Manieren, noch andere Auszierungen giebt, welche von der Geſchicklichkeit und dem freyen Willen des Ausführers abhängen.

2. §.

Faſt niemand der, zumal auſſerhalb Frankreich, die Muſik zu erlernen ſich befleißiget, begnüget ſich mit Ausführung der weſentlichen Manieren allein; ſondern der größte Theil empfindet bey ſich eine Begierde, die ihn Veränderungen oder willkührliche Auszierungen zu machen antreibt. Dieſe Begierde iſt nun zwar an ſich ſelbſt nicht zu tadeln: doch kann ſie, ohne die Compoſition oder wenigſtens den Generalbaß zu verſtehen, nicht erfüllet werden. Weil es aber den meiſten an der dazu gehörigen Anweiſung fehlet: ſo geht folglich die Sache ſehr langſam zu; und es kommen dadurch viele unrichtige und ungeſchickte Gedanken zum Vorſcheine: ſo daß es öfters beſſer ſeyn würde, die Melodie ſo, wie ſie der Componiſt geſetzet hat, zu ſpielen, als ſie mehrentheils durch dergleichen ſchlechte Veränderungen zu verderben.

3. §. Die-

Digitized by Google

3. §.

Dieſem Misbrauche nun in etwas abzuhelfen, will ich denen, ſo es an der hierzu nöthigen Erkenntniß noch mangelt, eine Anleitung geben, wie man bey den meiſten und allgemeinen Intervallen über ſimple Noten, auf vielerley Art, ohne wieder die Harmonie der Grundſtimme zu handeln, Veränderungen machen könne.

4. §.

Zu dem Ende habe ich die meiſten Arten der Intervalle, nebſt dem darzu gehörigen Baſſe, in eine Tabelle gebracht; ſ. Tab. VIII.; auch die Harmonie dazu, über dem Baſſe beziffert: da man denn, nach den dabey befindlichen Numern oder Figuren, in der Folge der Tabelle, die daraus natürlich fließenden Veränderungen, ganz deutlich wird erſehen, und ſolche nachgehends, in alle Tonarten, daraus man zu ſpielen hat, leichtlich verſetzen können.

5. §.

Doch begehre ich nicht, durch dieſe wenigen Exempel, alle Veränderungen, ſo über die Intervalle zu finden möglich iſt, erſchöpfet zu haben: ſondern ich gebe ſolches nur vor eine Anleitung für die Unwiſſenden aus. Wer ſo weit iſt, daß er ſelbige gehörig anzubringen weis, dem wird alsdenn nicht ſchwer fallen, mehrere dergleichen zu erfinden.

6. §.

Weil aber dieſe Exempel, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, nur mehrentheils in die Durtöne geſetzet, nichts deſto weniger aber ebenfalls in den Molltönen zu gebrauchen ſind: ſo iſt nöthig, daß man diejenige Tonart, worinne moduliret wird, ſich wohl bekannt mache; um ſich die nöthigen b, oder Kreuze, welche nach Beſchaffenheit der Tonart, vorgeſetzet ſeyn müßten, gleich einbilden zu können: damit man bey den Verſetzungen, nicht ganze Töne vor halbe, und halbe vor ganze nehme, und folglich wider die Verhältniſſe der Tonarten verſtoße. Man muß auch auf den Baß wohl Achtung geben; ob über der Grundnote die große oder kleine Terze ſtatt finde: und wenn derſelbe die Sexte gegen die Oberſtimme hat, ob ſelbige groß oder klein ſey; welches in Tab. XIII. bey Fig. 13. und in Tab. XIV. bey Fig. 14. mit mehrern zu erſehen iſt.

Die Exempel, ſo bey jeder Figur unter einen Bogen eingeſchränket ſind, erfodern einerley Veränderungen; weil ſolche eben denſelben Baß zum Grunde haben. Ausgenommen, wenn der Baß durch ein Kreuz erhöhet wird; denn alsdenn muß die Oberſtimme dergleichen thun.

Man

Man muß Achtung geben, ob die Bewegungen der Noten, im Einklange ſtehen bleiben; oder ob die Intervalle eine Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, über oder unter ſich, machen; welches bey dem erſten Tacte eines jeden Exempels zu erſehen iſt; daß alſo die Intervalle, die Urſachen zu den Veränderungen geben.

7. §.

Ueberhaupt muß man bey den Veränderungen allezeit darauf ſehen, daß die Hauptnoten, worüber man die Veränderungen machet, nicht verdunkelt werden. Wenn Veränderungen über Viertheilnoten angebracht werden: ſo muß auch mehrentheils die erſte Note der zugeſetzten eben ſo heißen, wie die ſimple: und ſo verfährt man bey allen Arten, ſie mögen mehr oder weniger gelten, als ein Viertheil. Man kann auch wohl eine andre Note, aus der Harmonie des Baſſes erwählen, wenn nur die Hauptnote gleich wieder darauf gehöret wird.

8. §.

Luſtige und freche Veränderungen, müſſen in keine traurige und modeſte Melodie eingemenget werden: oder man müßte ſuchen, ſolche durch den Vortrag angenehm zu machen; welches alsdenn nicht zu verwerfen iſt.

9. §.

Die Veränderungen müſſen nur allezeit erſt unternommen werden, wenn der ſimple Geſang ſchon gehöret worden iſt: ſonſt kann der Zuhörer nicht wiſſen, ob es Veränderungen ſeyn. Auch muß man keine wohlgeſetzte Melodie, welche alles zureichende Gefällige ſchon in ſich hat, verändern: es ſey denn, daß man glaubete, ſie noch zu verbeſſern. Wenn man was verändern will, ſo muß es auf eine ſolche Art geſchehen, daß der Zuſatz im Singenden noch gefälliger, und in den Paſſagien noch brillanter ſey, als er an ſich ſelbſt geſchrieben ſteht. Hierzu aber gehöret nicht wenig Einſicht und Erfahrung. Ohne die Setzkunſt zu verſtehen, kann man nicht einmal dazu gelangen. Wem es nun hieran fehlet, der thut immer beſſer, wenn er die Erfindung des Componiſten ſeinen eigenen Einfällen vorzieht. Mit vielen auf einander folgenden geſchwinden Noten iſt es nicht allezeit ausgerichtet. Sie können wohl Verwunderung verurſachen, aber nicht ſo leicht, wie die ſimpeln, das Herz rühren: welches doch der wahre Endzweck, und das ſchwereſte in der Muſik iſt. Gleichwohl iſt hierinne ein großer Misbrauch eingeſchlichen. Deswegen rathe ich, ſich in den Veränderungen nicht zu ſehr zu vertiefen: ſondern vielmehr ſich zu befleißigen, einen ſimpeln Geſang, nobel, reinlich und nett

Digitized by Google

zu ſpielen. Hängt man vor der Zeit, ehe man noch einigen Geſchmack in der Muſik erlanget hat, der Veränderungsſucht allzuſehr nach, ſo gewöhnet man die Seele dadurch ſo ſehr an die vielen bunten Noten, daß ſie endlich keinen ſimpeln Geſang mehr leiden kann. Es geht derſelben in dieſem Falle wie der Zunge. Wenn man dieſe einmal an ſtark gewürzte Speiſen gewöhnet hat, ſo ſchmecket ihr keine ſonſt geſunde einfache Speiſe mehr. Wenn aber der noble ſimple Geſang denjenigen, ſo ihn vorträgt, ſelbſt nicht rühret; ſo kann er auch bey den Zuhörern wenig Eindruck machen.

10. §.

Ungeachtet ich nun glaube, daß die meiſten der in den hierzugehörigen Tabellen gegebenen Exempel deutlich genug ſind, zu beweiſen, wie vielfältig die Intervalle können verändert werden: ſo ſoll doch noch zum Ueberfluſſe, ein jedes Exempel nach ſeiner Art, in der Kürze, um es den Lehrbegierigen nützlicher und begreiflicher zu machen, beſonders erkläret werden.

11. §.

Man nehme alſo die Exempel der Veränderungen, nebſt dem darzu gehörigen Baſſe, aus den Tabellen, nach ihrer Ordnung zur Hand; um gleich nachzuſehen, wie ſolche ſowohl zu verſtehen, als zu gebrauchen ſind. Bey einem jeden Abſchnitte, weiſen die Numern auf die Exempel der ſimpeln Gänge, aus dem Anfange der Tabelle, ſo aus Viertheilnoten, und worüber verändert wird, beſtehen. Die doppelt über einander geſetzeten Noten ohne Strich, zeigen den Accord einer jeden zu verändernden Note; was ſelbige vor Intervalle, ſowohl unter als über ſich hat, und woraus die Veränderungen ihren Urſprung nehmen. Die Noten mit einem Striche in die Höhe, ſo ſich in der Mitte der Accorde finden, ſind die Hauptnoten des ſimpeln Geſanges. Die übrigen Noten, worüber die Buchſtaben ſtehen, ſind eigentlich die Veränderungen, über die Viertheilnoten zu Anfange eines jeden Exempels, wie folgendermaßen zu erſehen iſt.

Man merke hierbey, daß wenn ich, in Beſchreibung der Hauptnoten des Accordes, die Intervalle, welche derſelbe in ſich hat, anführe; ich ſolche nicht nach dem Generalbaſſe von der Grundnote aus, rechne; ſondern von der in der Oberſtimme zu verändernden Note, entweder über oder unter ſich, abzähle.

Diejenigen, welche von der Harmonie und dem Generalbaſſe gar nichts verſtehen, und nur nach dem Gehöre verändern müſſen, als denen hauptſächlich zu Gefallen ich hier etwas weitläuftig bin, können ſich die Intervalle auf der XVI. Tab. bey Fig. 27. 28. bekannt machen, damit ſie ſolche zum wenigſten nach dem Geſichte finden können. Sie können ſolche aus der Diſtanz der Noten, die entweder auf der Linie, oder dem Zwiſchenraume ſtehen, und wie weit die Sprünge gehen, erſehen.

Digitized by Google

erſehen. Von einem Zwiſchenraume auf den andern, iſt eine Terze; vom Raume auf die zweyte Linie eine Quarte; bis auf den dritten Raum eine Quinte; vom Raume bis auf die dritte Linie eine Sexte; bis auf den vierten Raum eine Septime; vom Raume bis auf die vierte Linie eine Octave. Um ſich dieſe Exempel recht einzudrücken, thut man wohl, wenn man dieſelben einen Ton höher oder tiefer transponiret: da denn die Noten, ſo hier auf dem Raume ſtehen, alsdenn auf die Linien, und umgekehrt, die auf den Linien, auf den Raum kommen. Hierdurch kann man ſich die Intervalle einer jeden Art leicht bekannt machen. Doch iſt allezeit beſſer, dieſelben vermittelſt Erlernung des Generalbaſſes kennen zu lernen.

12. §.

Tab. IX. Fig. 1. Der Einklang leidet, wie hier zu ſehen iſt, keine andern Veränderungen, als die, welche im Accorde liegen; wenn nämlich der Baß auf der Grundnote ſtehen bleibt, oder ſtufenweiſe unterwärts geht. Hat aber der Baß melodiöſe Noten, welche entweder ſpringend oder ſtufenweiſe durch Achttheile oder Sechzehntheile, über oder unterwärts gehen: ſo kann von dieſen Veränderungen keine andere gebrauchet werden, als (a) (h) (s) (t) (u) um nicht übellautende Klänge zu verurſachen.

13. §.

Fig. 2. Von dieſen drey Noten, welche aus dem Grundtone C durch die Secunde D in die Terze E aufwärts gehen, hat die erſte, in ihrem Accorde, die Terze und Quinte über, und die Quarte und Sexte unter ſich, (welches letzte nur eine Wiederholung der Terze und Quinte iſt.) Und weil der Accord aus dreyen Tönen, nämlich aus der Terze und Quinte über den Grundtone beſteht; ſo geſchieht die Wiederholung durch die Octave, entweder tiefer oder höher: welches ich ein vor allemal erinnert haben will. Die zweyte Note D, hat die Terze und Quinte, (welche Quinte die Grundnote des Baſſes iſt,) unter, die Quarte und Sexte aber, über ſich. Die dritte Note E, (als die Terze über dem Baſſe) hat Terze und Sexte ſowohl über, als unter ſich; und werden auf dieſe Art, die Veränderungen gemacht, wie (n) die oberſten, und (z) die unterſten Intervalle des Accords, zeigen.

14. §.

Fig. 3. Bey dieſen dreyen unter ſich gehenden Noten, hat es nicht gleiche Bewandtniß; weil ſelbige in der Quinte über dem Baſſe anfangen, und ſtufenweiſe in die Terze gehen; da denn die erſte Note D die Terze und Quinte, (welche Quinte die Grundnote im Baſſe iſt,) unter, die Quarte und Sexte aber über ſich hat. Die zweyte Note C hat die Terze,

kleine

kleine Quinte, und Septime (welche letzte die Grundnote des Baſſes iſt,) unter, die übermäßige Quarte, und Sexte aber, über ſich. Die dritte Note H (als Terze über dem Baſſe,) hat die Terze und Sexte ſowohl über, als unter ſich. (v) ſ. Tab. X. zeiget die oberſten, und (w) die unterſten Intervalle des Accords an.

15. §.

Tab. X. Fig. 4. Ob gleich dieſe vier Noten, den dreyen, bey Fig. 2. ähnlich zu ſeyn ſcheinen: ſo machet doch der darunter befindliche Baß einen Unterſchied; weil dieſe in der Terze, jene aber im Grundtone anfangen; allwo das Intervall bey der erſten Note, die Quarte unter ſich, ſ. in Fig. 2. (c), dieſes aber bey jeder Note, die Terze ſowohl unter, als über ſich hat, ſ. (a) (b); weswegen bey beyden nicht einerley Veränderungen ſtatt finden. Die erſte Note E hat alſo zu ihrem Accorde, ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die zweyte Note F hat die Terze und kleine Quinte unter, die übermäßige Quarte und Sexte über ſich. Die dritte Note G hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich. Die vierte Note A hat die Terze über, die Terze, Quinte und Sexte unter ſich: weil das Intervall von A ins H unterwärts eine Septime ausmachet, wovon bey Fig. 13, ein mehreres berichtet werden ſoll.

16. §.

Fig. 5. Dieſe fünf unterwärts gehenden Noten, haben eben ſo wenig Gleichheit mit den dreyen bey Fig. 3, als die vorigen bey Fig. 4. mit denen bey Fig. 2. Obſchon die erſte A, über der Baßnote F, die Terze iſt; ſo muß doch ſelbige als eine Sexte vom Grundtone C angeſehen werden; weil dieſer Gang in der Tonart C, und nicht im F moduliret: da ſonſt anſtatt der durchgehenden Note H, zwiſchen A und C, müßte B genommen werden. Die erſte Note A, hat zu ihrem Accorde ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die zweyte Note G, hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich. Die dritte Note F, hat die Terze und kleine Quinte unter, die übermäßige Quarte und Sexte über ſich. Die vierte Note E, hat die Terze und Sexte ſowohl unter, als über ſich. Die fünfte Note D, hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich; und iſt bey (l) der zu jeder Note gehörige Accord durch Sechzehntheile ausgedrücket zu finden.

17. §.

Tab. XI. Fig. 6. Dieſe drey Noten müſſen mit denen von Fig. 4. ebenfalls nicht verwechſelt werden. Ob ſie ſchon beyde ihren Anfang in der Terze nehmen, und ſtufenweiſe aufwärts gehen: ſo iſt doch der Unterſchied, daß jene in ihrem natürlichen Tone moduliren, dieſe aber durch das Fis, als die übermäßige Quarte, in die Tonart G ausweichen. Und weil der Baß, indem die Oberſtimme aus der Terze in die Quarte geht, auf demſelben Tone ſtehen bleibt; ſo kann anſtatt der Quarte, ſowohl die Sexte, als Secunde über dem Baſſe, es ſey in der Tiefe oder Höhe, genommen werden: weil ſelbige zu der Harmonie über dem Baſſe gehören, ſ. (h) (ll). Die erſte Note im Baſſe, kann ſowohl den puren Accord, als Quinte und Sexte in der Harmonie, ohne Nachtheil der Veränderungen, über ſich haben: und hat alsdenn die erſte Note E die Terze, Quinte und Sexte unter, und die Terze, Quarte und Sexte über ſich. Die zweyte Note Fis, hat ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die dritte Note G, hat die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte aber über ſich. Die zwo Noten G und A, welche in dem Accorde der erſten Note E ſtecken, machen im Generalbaſſe Quinte und Sexte, und folglich eine Diſſonanz, ſo man auf einem blaſenden Inſtrumente nicht anders als mit gebrochenen Noten ausdrücken kann, ſ. (m) (q); da bey (m) die zweyte Note G die Quinte, die vierte Note A die Sexte; bey (q) hingegen die dritte Note die Sexte, und die vierte die Quinte über dem Baſſe iſt.

18. §.

Weil die übermäßige Quarte, (vom Baſſe zu rechnen) gemeiniglich die Secunde nebſt der Sexte zur Geſellſchaft hat: ſo können dergleichen Veränderungen wie über dieſem Fis zu finden, bey allen vorfallenden ähnlichen Gelegenheiten, wenn man nur auf den Baß ſieht, ob ſelbiger mehr oder weniger, als eine Viertheilnote zu machen hat, angebracht werden. Hiernach muß man ſich denn mit den Veränderungen richten; daß dieſelben entweder geſchwinder oder langſamer geſpielet, oder wo ſichs thun läßt, die Noten auch wohl wiederholet werden: worzu die bey (c) (f) (g) (l) (t) (u) (v) dieſer Figur ſich ſchicken.

19. §.

Um dieſe drey Noten, als: Secunde, Quarte und Sexte von der Harmonie, leicht zu kennen, iſt als eine Erleichterung vor die Anfänger zu merken, daß ſelbige entweder auf, oder zwiſchen den Linien ſtehen,

weil

weil es Terzenſprünge ſind. Was nun in der Höhe auf der Linie ſteht, das kömmt ordentlicher Weiſe, in der Octave tiefer, zwiſchen die Linien; welches man, bey den unter einander geſetzten Noten, deutlich ſehen kann. Dieſe Noten machen an und vor ſich, ohne den Baß dazu, einen reinen Accord, mit dem Baſſe aber eine Diſſonanz; weil ſolcher um einen Ton tiefer, als der Accord ſteht. Deswegen muß derſelbe unter, die Oberſtimme aber über ſich, reſolviret werden.

20. §.

Fig. 7. Von dieſen zwo Noten, hat die erſte E ſowohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Die zweyte Note D hat die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte über ſich; und kann die Veränderung der erſten mit gebrochenen Noten ausgedrücket werden, wie bey (c) (e) zu ſehen iſt. Bleibt die Harmonie zu dem E länger, als die Zeit einer Viertheilnote beträgt, ſtehen; ſo können die Veränderungen, nach Belieben, entweder langſamer gemacht, oder auch wiederholet werden. Iſt das erſtere nöthig, ſo darf man ſich nur vorſtellen, als wenn die Noten einmal weniger geſchwänzet wären. Bey der Wiederholung können die bey (a) (b) (c) (e) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (ll) (m) (n) (o) (u) dienen.

21. §.

Tab. XII. Fig. 8. Obgleich die Sprünge, in dieſem unter einen Bogen eingeſchränketen Exempeln, aus dreyerley verſchiedenen Intervallen, als Quinte, Septime, und Octave beſtehen: ſo haben doch ſelbige alle einerley Baßnoten zum Grunde, folglich auch einerley Accorde; wie die zweymal übereinander geſetzeten Noten zeigen: ausgenommen der Sprung in die Septime, als welche bey Endigung der Manier, vor der Reſolution in die Terze, beſonders muß gehöret werden, um ſolche von dem Octavenſprunge zu unterſcheiden. Außer dieſen können die hier befindlichen Veränderungen, ſo wohl über dem einen, als über dem andern Intervalle gebrauchet werden. Um der Ordnung willen habe ich einem jeden Exempel ſechs Veränderungen beygefüget; da denn über den Sprung in die Quinte, die bey (a) (b) (c) (d) (e) (f); über den in die Septime, die bey (g) (h) (i) (k) (l) (ll); und über den in die Octave, die bey (m) (n) (o) (p) (q) (r) gehören. Sollte bey dieſen dreyen Exempeln, anſtatt der erſten Note G, eine Pauſe ſtehen, ſo behält doch die zweyte Note von jedem, als D, F, G, eben denſelben Accord: und kann man alsdenn die Veränderungen über die Note, an deren ſtatt die

Pauſe ſteht, weglaſſen, und die über das zweyte Viertheil gehörigen, nach Beſchaffenheit der Intervalle; wie nicht weniger folgende, nämlich die bey (s) (t) (u) (v) (w) (x) über D ins E, die bey (y) (z) (aa) (bb) (cc) (dd) über F ins E, und die bey (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk) über G ins E gebrauchen.

22. §.

Fig. 9. Die zwo erſten Noten, haben einerley Accord, weil der Baß darunter auf einem Tone ſtehen bleibt, und die Bewegung der Oberſtimme aus dem Grundtone in die Terze aufwärts geht. Die erſte Note davon hat die Quarte und Sexte unter, und die Terze und Quinte über ſich. Die zweyte Note E, als Terze über dem Baſſe, hat ſo wohl die Terze und Sexte unter, als über ſich, und iſt wegen der Veränderungen mit Fig. 7. gleicher Art.

23. §.

Tab. XIII. Fig. 10. Dieſe zwo erſten Noten, liegen in der Tonart F; haben auch einerley Baß: und weil die erſte die Quinte über dem Baſſe iſt; ſo hat ſelbige die Terze und Quinte unter, und die Quarte und Sexte über ſich. Die zweyte hat die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte über ſich. Die dritte als Terze vom C hat ſo wohl die Terze und Sexte unter, als über ſich.

24. §.

Fig. 11. Bey dieſen dreyen Noten hat es nicht gleiche Bewandtniß: weil das erſte Intervall eine Quinte auf-, und das andere eine Terze unterwärts machet. Und weil ſolches aus dem Grundtone fließet, ſo können beyde Noten nicht einerley Baß haben; ſondern die zweyte Note G, welche einen Terzenſprung ins E wieder zurück machet, muß, über dem Baſſe, ordentlicher Weiſe die Sexte, und die folgende Note E die Terze ſeyn. Aus den Accorden iſt zu ſehen, daß das C die Quarte und Sexte unter, und die Terze und Quinte über ſich; das G, die Quarte und Sexte unter, die Terze und Quinte über ſich; das E ſo wohl die Terze und Sexte unter, als über ſich hat. Dieſe zwo letzten Noten, G E ſind mit denen im dritten Exempel bey Fig. 8, wenn anſtatt der erſten Note eine Pauſe vorkömmt, von gleicher Eigenſchaft, und leiden auch einerley Veränderungen.

25. §.

Fig. 12. Von dieſen zwo Noten, welche einen Sextenſprung unterwärts machen, iſt die erſte die Quinte über dem Baſſe; folglich hat dieſelbe

Digitized by Google

dieſelbe in ihrem Accorde, die Terze und Quinte unter, die Quarte und Sexte aber über ſich. Die zweyte, als Terze über dem Baſſe, hat ſo wohl die Terze und Sexte unter, als über ſich. Wo bey dieſen Intervallen die erſte Note ſteht, es ſey auf dem Zwiſchenraume oder der Linie, ſo kommen die dazu gehörigen Hauptnoten auf eben ſolchen Ort, ſ. (b). Will man dieſes Intervall mit mehrern Noten ausfüllen, ſo ſind die Noten auf den Linien, nämlich F D durchgehende, ſ. (c). Soll die Ausfüllung durch zwo Triolen geſchehen, ſo können die zwo Arten bey (i) (n) zum Beyſpiele dienen.

26. §.

Fig. 13. Zu dieſen Noten A H, welche in die Septime unterwärts ſpringen, hat der Baß ordentlicher Weiſe die Terze, welche mehrentheils mit Quinte und Sexte, wie in der VIII. Tabelle zu ſehen, beziffert wird. Die zwo Noten machen Terzen gegen die Grundnoten; die erſte hat in ihrem Accorde die Terze über, die Terze, Quinte, Sexte und Octave unter ſich; die zweyte hat die Terze und Sexte ſo wohl über, als unter ſich. Hierbey iſt zu erinnern, daß öfters die Baßnote durch ein Kreuz erhöhet wird: wornach die Oberſtimme ſich richten muß, um nicht F mit Fis zu vermiſchen: welches ſonſt einen widrigen Klang verurſachen würde. Man nehme die zwo Veränderungen bey (m) (n) da die eine F, die andere Fis in ſich hat, deswegen zum Muſter. Wenn bey dieſem Intervalle die Noten entweder auf dem Zwiſchenraume, oder auf der Linie ſtehen, ſo kommen die, ſo zum Accorde gehören, (wie bey Fig. 12.) auf eben ſolchen Ort, wie die erſte, (a) (c). Zu Ausfüllung dieſes Intervalls gehören ſechs, ſtufenweiſe nach einander gehende Noten, ſ. (k); welches auch mit zwo Triolen geſchehen kann, ſ. (ll); ingleichen mit acht Noten ſo wohl ſtufenweiſe, ſ. (f) (g), als auch mit Terzenſpringen, ſ. (i).

27. §.

Tab. XIV. **Fig.** 14. Dieſes Exempel, iſt wegen der Intervalle, mit Fig. 13. einerley: nur daß jenes im Dur, und dieſes im Moll moduliret. Und weil zu den erſten zwey Intervallen einerley Baß iſt; ſo können ſelbige auch einerley Veränderungen haben. Bey dem dritten von dieſen dreyen Intervallen, allwo der Baß durch ein Kreuz erhöhet, ſ. (t), und die Oberſtimme folglich aus der großen zur kleinen Sexte wird, muß in derſelben ſo wohl das G in Gis, als das B in H verwandelt werden, ſ. (u). Um nun überhaupt dieſes Intervall, welches vor den Einſchnit-

ten ſehr öfters vorkommt, ſich recht bekannt zu machen, nehme man das gegenwärtige und vorhergehende Exempel zum Muſter. Wenn nämlich ſolche zwo Noten, ſo einen Terzenſprung unterwärts machen, auf den Linien ſtehen; ſo kommen die Hauptnoten der Manieren ebenfalls auf die Linien: ſtehen ſie auf dem Zwiſchenraume, ſo kommen die Hauptnoten auch auf denſelben. Zur erſten Note hat der Baß ordentlicher Weiſe die Sexte zur Harmonie. Iſt es die große Sexte, und der Baß geht einen ganzen Ton überwärts: ſo hat die Oberſtimme die kleine Terze über ſich, und kann auch um eine Manier zu machen, noch eine Terze höher gehen, welche von der erſten Note an, eine Quinte ausmacht. Dieſe Quinte iſt die Terze über dem Baſſe: und wenn die Terze klein iſt, muß die Quinte auch klein ſeyn, ſ. (m). Iſt aber in der Harmonie die kleine Sexte vorhanden, und der Baß, welcher in dieſem Exempel durch ein Kreuz erhöhet worden, geht nur durch einen halben Ton überwärts; ſo muß dieſe erwähnte kleine Quinte ebenfalls erhöhet, und in die vollkommene Quinte verwandelt werden, ſ. (n). Dieſe verſchiedenen Arten kommen nur in Molltönen vor. Bey den Durtönen gehöret zu der Auszierung der Note in der Oberſtimme allezeit die große Terze und reine Quinte.

28. §.

Fig. 15. Bey den Ligaturen, oder Bindungen, wo der Baß durch die Septime bindet, und entweder in die Sexte oder Terze, welches in Anſehung der Oberſtimme einerley iſt, ſich auflöſet, kann nach der gebundenen Note, die erſte Bewegung gemeiniglich einen Quartenſprung, welches die Terze über dem Baſſe iſt, in die Höhe machen; ſolches auch wohl zweymal ſo fortſetzen: das drittemal aber, muß anſtatt der Quarte die Sexte genommen werden, ſ. (a). Man kann auch, anſtatt der Quarte, die Septime, oder Quinte von unten nehmen, ſ. (e) (k); und je öfter man mit dieſen Intervallen, von oben oder unten, wechſelsweiſe verfährt, je angenehmer iſt es dem Gehöre. Man kann auch bey dieſen ſimpeln Intervallen der Manier, den zwiſchen denſelben liegenden Raum, nach Belieben, mit Noten ausfüllen. Die übrigen Veränderungen, können willkührlich angebracht werden.

29. §.

Fig. 16. Dieſer Gang, welcher mit Quinte und Sexte abwechſelt, würde dem Gehöre, ohne etwas zuzuſetzen, in die Länge verdrüßlich fallen. Deswegen können dieſe Veränderungen von (a) bis (e) zum Muſter dienen. Man wird hierbey zugleich ſehen, daß die Veränderungen

in

Digitized by Google

in der Folge nicht allezeit von einerley Art ſeyn müſſen; welches hauptſächlich bey Wiederholung der Gedanken zu beobachten iſt: damit man zum zweytenmale, entweder etwas zuſetze, oder abnehme. Wenn z. E. die zweene Tacte bey (f) zu wiederholen wären, und man ſolche zum zweytenmale eben ſo ſpielete, wie ſie geſchrieben ſind; ſo würde der Zuhörer dadurch nicht ſo befriediget werden, als wenn man, anſtatt des ſimpeln Geſanges, eine von den folgenden Veränderungen, unter (g) (h) (i) (k) erwählete. Denn wenn das Thema, oder der Hauptſatz, durch die Transpoſition verlängert wird; ſo müſſen die Veränderungen nicht in einerley Art Noten fortgeſetzet werden: ſondern man muß davon bald abgehen, und in der Folge etwas zu machen ſuchen, welches dem Vorigen nicht ähnlich iſt. Denn das Ohr wird mit dem, was es ſchon im Voraus vermuthet hat, nicht gerne befriediget, ſondern will immerfort betrogen ſeyn.

30. §.

Tab. XV. **Fig.** 17. Wenn im Langſamen etliche geſchwänzte Noten ſtufenweiſe auf- oder unterwärts gehen, ſelbige aber bey gewiſſen Gelegenheiten nicht cantabel genug zu ſeyn ſcheinen, ſo kann man nach der erſten und dritten Note, eine kleine zuſetzen, um den Geſang deſto angenehmer zu machen, ſ. (a) (c); und müſſen ſolche mit dem Zuſatze ausgedrücket werden, wie bey (b) (d) zu ſehen iſt; (e) (f) ſind Veränderungen über dieſen Gang. Mit den unter ſich gehenden Noten, hat es gleiche Bewandtniß, und müſſen die bey (g) (i) wie bey (h) (k) geſpielet werden. (l) (ll) (m) ſind Veränderungen über dieſe fallenden Noten.

31. §.

Fig. 18. Beſtehen dergleichen Noten aus fallenden, ſ. (a), oder ſteigenden Terzenſprüngen, ſ. (i); ſo kann man nach einer jeden Note, eine kleine, welche man auf franzöſiſch port de voix nennet, zuſetzen, ſ. (b) und (k). Vom (c) bis (h) ſind andere Manieren über die fallenden; und von (l) bis (p) über die ſteigenden Terzenſprünge. Dieſe Art Noten mögen mehr oder weniger geſchwänzet ſeyn; wenn ſie nur cantabel ſind, ſo kann man doch allezeit ſolcher Veränderungen ſich darüber bedienen. Meine Abſicht iſt nur wegen der Intervalle welche in cantabeln Stücken am meiſten vorzukommen pflegen. Wenn dergleichen viele auf einander folgen, und man ſetzet nicht etwas zu, ſo wird der Zuhörer leicht ermüdet. Die zwo Noten bey (q) ſind mit den zwo letzten Sechzehntheilen bey (a) einerley: folglich können auch die Veränderungen, ſo über

Digitized by Google

die Zeit des zweyten Achttheils von (a) biß (h) gehören, darüber gemacht werden. Die zwo Noten bey (r) haben mit denen von (i) biß (p) gleiche Bewandtniß.

32. §.

Fig. 19. Wenn im Langſamen etliche Triolen ſtufenweiſe auf- oder unterwärts gehen; da die dritte Note von der einen, und die erſte Note von der folgenden Triole, entweder auf eben demſelben Tone, oder die erſte der folgenden Triole, um einen Ton höher, als die vorhergehende ſteht; ſo kann man vor die erſte allezeit einen Vorſchlag machen, ſ. (a). Gehen aber deren viele nacheinander unterwärts; ſo kann über der erſten allezeit ein halber Triller ohne Nachſchlag, (da der Finger nur zweymal niederſchlägt) gemacht, und die zwo folgenden Noten daran geſchleifet werden, ſ. (b). Will man die Triolen in geſchwindere Noten verwandeln; ſo ſtelle man ſich die bey (c) vor, als wenn es, anſtatt Zweyviertheiltactes, Sechsachttheiltact wäre, und ſetze zu einem jeden Achttheile noch eine Note zu, wie die Sechzehntheile bey (d) zeigen. Alſo kann man bey verſchiedenen Arten der Triolen, nachdem es die Intervalle leiden, verfahren.

33. §.

Bey Noten, die nicht beſtändig nach einander ſtufenweiſe unter oder über ſich gehen, ſondern wo deren zwo auf einerley Tone ſich befinden, und die erſte davon im Aufheben des Tactes ſteht, kann man vor die zweyte, im Niederſchlage, entweder einen Vorſchlag, ſ. (e) (g), oder über dieſelbe einen Triller machen, und die folgende Note anſchleifen, ſ. (f) (h). Wenn aber deren etliche ſtufenweiſe unterwärts gehen; kann vor einer jeden ein Vorſchlag, ſ. (i), oder über der im Niederſchlage ein Triller, ſ. (k), gemachet werden.

34. §.

Fig. 20. Wenn das Intervall in die Quarte über ſich im Aufheben des Tactes anfängt, und im Langſamen, da der Baß pauſiret, vorkömmt; ſo können die Veränderungen bey (a) (b) (c) (d) (e) darüber gemacht werden. Findet die kleine Terze in der Tonart ſtatt; ſo kann man ſich der halben Töne bedienen, ſ. (f) (g). Wenn zwo Noten, im Langſamen, ſtufenweiſe nach einander hinauf oder herunter gehen, ſie mögen eine Pauſe, oder eine Note von mehrerer Geltung vor ſich haben; auch mag die dritte Note, mit oder ohne Punct, unter- oder aufwärts gehen: ſo kann man allezeit eine kleine Note zwiſchen beyde ſetzen,

welche

welche bey dem Heruntergehen, ſ. (h), eine Stufe höher, bey dem Hinaufſteigen aber, ſ. (i), zwo Stufen höher kömmt.

35. §.

Fig. 21. Bey den Einſchnitten, im Langſamen, wo der Geſang durch eine Pauſe unterbrochen wird, und welche aus einer, ſ. (a), oder zwo Noten, ſ. (b), welche letztern einen Terzenſprung unterwärts machen, (es mag die große oder kleine Terze, im Aufheben oder Niederſchlagen des Tactes ſeyn), beſtehen, iſt zu merken, daß die einzelne Note, ſ. (a), nebſt dem Vorſchlage einen Triller verlanget. Bey dem Terzenſprunge, ſ. (b), verfährt man auf gleiche Weiſe: doch muß man den Triller ohne Nachſchlag machen, und kann, an deſſen ſtatt, die dazwiſchen fehlende Note dem Triller angeſchleifet werden. Dieſen Terzenſprung muß man faſt allezeit ſo betrachten, als wenn die kleine Note dazwiſchen ſtünde: wie denn auch die itzigen Componiſten es mehrentheils ſo zu ſetzen pflegen: weil dieſer Sprung an ſich ſelbſt, im Langſamen, nicht ſingend genug iſt.

36. §.

Steht über der Pauſe ein Bogen mit dem Puncte, welches eine **Fermate, Pauſa generalis,** oder **ad libitum** genennet wird, auch ſo wohl im Allegro, als Adagio vorkömmt: ſo kann der Triller, nach Belieben, etwas lange geſchlagen werden; doch nothwendig ohne Nachſchlag, weil es die folgenden Noten nicht erlauben: indem ſolche in einer gelaſſenen und ſchmeichelnden Art, geendiget werden müſſen, ſ. (c). Da aber ſolches in der Ausübung ſchwerer iſt, als es dem Auge nach ſcheint, auch nicht ein jeder die gehörige Einſicht hat, wie es eigentlich, nach der von vielen Zeiten her eingeführten Regel ſoll geſpielet werden; ſo finde ich vor nöthig, ſolches erſtlich mit Noten auszudrücken, ſ. (d), und hernach durch einige Anmerkungen zu erklären. Dieſe ſind folgende: Man nehme die zwey kleinen Sechzehntheile, vor der weißen Note worüber der Triller ſteht, in gleicher Geſchwindigkeit des Trillers; laſſe den Ton, unter währendem Triller, nach und nach zu- und abnehmen; und ſtelle ſich die Zeit des Trillers von vier langſamen Achttheilen vor. Wenn nun ſolche verfloſſen, ſo laſſe man den Finger, mit welchem geſchlagen wird, unter Verlierung des Tones liegen, aber auch nicht länger, als es die Zeit der dreymal geſchwänzten Note erfodert, welches alsdenn die zweyte von den folgenden vier Zwey und dreyßigtheilen machet. Bey dem Vorſchlage vor der dritten Note, gebe man einen kleinen Druck oder Hauch mit der

Digitized by Google

Bruſt, und endige die übrigen zwo Noten mit einem verlierenden Piano. Zu den übrigen Einſchnitten, bey (e) (f) (g) (h) welche ſonſt mehrentheils nur Vorſchläge oder Triller verlangen, können auch die folgenden Exempel unter Fig. 22. 23. 24, ſo über die Intervalle in die Terze, Quarte und Quinte unter ſich gerichtet ſind, im Langſamen, als Veränderungen angewendet werden.

37. §.

Fig. 22. Obgleich dieſe zwo ſimpeln Noten E C aus Viertheilen beſtehen; ſo kann man doch die folgenden Veränderungen auch über den Einſchnitt bey (e) aus Fig. 21. welcher aus Achttheilen beſteht, gebrauchen. Man muß ſich nur vorſtellen, als ob die Noten der Veränderungen noch einmal mehr geſchwänzt wären. Ueber den Einſchnitt bey (f) aus demſelben Exempel, wo das Intervall nur einen Ton unter ſich geht, finden gleichfalls dieſe Veränderungen ſtatt, ausgenommen die bey (a) (b) (f) (o); und wird alsdenn nur die ſimple Note C in D verwandelt. Will man ſich auch allenfalls der zwo Veränderungen bey (f) (o) bedienen, ſo muß man anſtatt der letzten Note D das darüber befindliche F nehmen.

38. §.

Tab. XVI. Fig. 23. Dieſe Veränderungen, können über dem Einſchnitte bey (g) Fig. 21. auf gleiche Art angebracht werden: weil der Baß mehrentheils in der Harmonie der erſten Note F ſtehen bleibt.

39. §.

Fig. 24. Dieſe Veränderungen über den Quintenſprung, kann man über dem Einſchnitte bey (h) Fig. 21. machen. Finden ſich die zwo erſten Noten aus dieſen dreyen Exempeln, als: E C, F C, G C, in einer Melodie nacheinander: ſo kann man aus einem jeden Exempel ſolche Veränderungen darüber auſſuchen, die von einerley Art ſind, und mit denſelben abwechſeln. Da nun die zweyte Note C in dieſen dreyen Exempeln keine Veränderungen hat: ſo kann man alsdenn, wenn es nöthig iſt, die Noten der über dem vorigen Tone gemachten Veränderung, (doch die erſte Note davon ausgenommen), wiederholen. Z. E. Man wollte die Veränderungen bey (e) aus Fig. 22. anbringen, da die erſten Noten E G E heißen; ſo mache man aus der Viertheilnote C ein Achttheil, und wiederhole die zwey Sechzehntheile G E. Bey (e) aus Fig. 23, mache man es eben ſo; und bey (d) aus Fig. 24, wiederhole man die drey letzten Sechzehntheile nach der Note C, (welches C ebenfalls zum Sechzehntheile

zehntheile wird,) ſo behält dieſer veränderte Geſang einen Zuſammenhang. Auf ſolche Art, kann man ſich alle dieſe Veränderungen zu Nutze machen, wenn man nur die Arten der Noten, ſo ſich auf einander ſchicken, beobachtet; aus jedem Exempel dasjenige erwählet, was man zu der Stelle, die man auszieren will, das füglichſte zu ſeyn glaubet; und alſo, wie die Bienen, von verſchiedenen Blumen den Honig zuſammen trägt.

40. §.

Fig. 25. Sehr langſame Sechzehntheile mit Puncten, können dem Gehöre leicht verdrüßlich fallen; beſonders wenn ſolche aus lauter Conſonanzen beſtehen, als aus: Terze, Quinte, Sexte, Octave, welche die Leidenſchaften zwar in Ruhe ſetzen, durch die Länge aber einen Ekel verurſachen; ſo ferne nicht dann und wann einige Diſſonanzen, als: Secunde, Quarte, Septime, None, aus welchen die Vorſchläge ihren Urſprung haben, und die zuweilen mit halben Trillern oder Mordanten zu endigen ſind, mit untermiſchet werden. Aus dieſem Exempel iſt zu ſehen, auf was Art die punctirten Noten, welche ſonſt mehr zur Pracht und Ernſthaftigkeit, als zum Cantabeln ſich ſchicken, können angenehm geſpielet werden. Man muß nämlich die Note, hinter welcher ein Punct ſteht, und welche folglich am längſten gehöret wird, an der Stärke wachſen laſſen; unter dem Puncte aber den Athem mäßigen. Die Note nach dem Puncte muß allezeit ſehr kurz ſeyn. Steht ein Vorſchlag davor; ſo muß man mit demſelben verfahren, wie itzt von der langen Note geſaget worden: weil er anſtatt der Note, wovor er ſteht, gehalten wird. Die Note ſelbſt bekömmt alsdenn die Zeit von dem Puncte; und muß alſo ſchwächer ſeyn, als der Vorſchlag, ſ. (a). Von den drey kleinen Noten bey (b) welche ein Mordant ſind, muß die erſte mit dem Puncte ſo lange gehalten werden, als es die Zeit der darauf folgenden großen Note erfodert. Die übrigen zwo kleinen, nebſt der großen Note, kommen alsdenn in die Zeit des Punctes, und geſchieht ſolches in der Geſchwindigkeit, durch zweymaliges Auf- und Zumachen des Fingers. Es muß auch, unter dieſer Bewegung, der Athem gemäßiget werden. Die vier kleinen Noten, ſ. (c), machen einen Doppelſchlag, und kömmt die letzte davon in die Zeit des Punctes, muß auch anſtatt deſſen gehalten werden. Die Mäßigung des Athems muß ebenfalls unter den kleinen Noten geſchehen. Mit den übrigen von (d) bis (ll) hat es gleiche Bewandtniß; ausgenommen, daß die kleinen Noten bey (e) und (f) halbe Triller machen.

Digitized by Google

Die Noten bey (m) (n) kommen öfters bey Cadenzen vor, allwo die Doppelſchläge ſich ſehr wohl hinſchicken.

41. §.

Fig. 26. Dieſe zwo kleinen Noten, ſ. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) ſo aus Terzenſprüngen beſtehen, nennet man den Anſchlag, und bedienen ſich deſſen, bey weitläuftigen Sprüngen, die Sänger, um den hohen Ton ſicher zu faſſen. Solcher kann bey den ſteigenden Intervallen, als in die Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, und Octave, vor langen Noten, ſo wohl im Aufheben als Niederſchlagen, wo man ſonſt keine Manieren machen will, angebracht werden. Er muß aber ſehr geſchwind, jedoch ſchwach, mit der Note verbunden werden. Die Note ſelbſt muß etwas ſtärker als die zwo kleinen ſeyn. Der in die Secunde, Quarte und Septime, ſ. (a) (c) (f), iſt gefälliger, als der bey den übrigen Intervallen; und thut es alſo beſſere Wirkung, wenn die erſte kleine gegen die folgende Hauptnote, nicht einen ganzen, ſondern halben Ton ausmacht, ſ. (c) (f). Ob nun wohl dieſer Anſchlag, im Singen und Spielen, einen zärtlichen, ſeufzenden, und gefälligen Affect ausdrücket: ſo rathe ich doch nicht, daß man mit demſelben allzuverſchwenderiſch umgehe; ſondern daß man ihn vielmehr ſelten anbringe: weil das, was dem Gehöre ſehr gefällig iſt, dem Gedächtniſſe deſto eher bekannt wird; der Ueberfluß in einer Sache aber, wie ſchön ſie auch immer ſeyn mag, in die Länge einen Ekel verurſachen kann.

42. §.

Fig. 27. Wenn lange Noten in Sprüngen ſtehen, und man ſonſt keine Veränderung machen will; ſo können dieſelben durch die, zwiſchen dieſen Sprüngen liegenden Haupt- und durchgehenden Noten, ausgefüllet werden. Die kleinen geſchwänzten Noten deuten bey (a) die durchgehenden, und die Viertheile, die zum Accorde gehörigen Hauptnoten, an; wie denn die erſtern in die Zeit der vorhergehenden gehören, auch ſelbigen kurz angeſchleifet werden müſſen. Bey (b) bis (g) ſind ſo wohl die durchgehenden, als die Hauptnoten, in ihrer Geltung, wie ſolche in den Tact eingetheilet werden müſſen, ausgedrücket. Die zwey Intervalle: Terze, und Quarte, haben keine Hauptnoten aus dem Accorde zwiſchen ſich, ſondern nur durchgehende.

43. §.

Fig. 28. Bey den unter ſich fallenden Intervallen; hat es mit den durchgehenden und Hauptnoten die Bewandtniß, daß die kleinen oder durchgehenden Nötchen in die Zeit der folgenden gehören, und auch an dieſelben geſchleifet werden müſſen. Die aber zwiſchen den Quartenſprüngen, gehören ſo wohl bey den ſteigenden als fallenden, in die Zeit der vorhergehenden. Die vorhaltenden kleinen Noten gehen bey dieſer Art von Intervallen, wo kein Aufenthalt noch Triller ſtatt findet, von den im VIII. Hauptſtücke enthaltenen Regeln ab: und wie jene die Hälfte der folgenden Note gelten; ſo müſſen dieſe hingegen ſehr kurz gemachet werden.

44. §.

Alle dieſe von den Veränderungen gegebenen Regeln nun, ſind zwar hauptſächlich nur auf das Adagio gerichtet, weil man in demſelben die meiſte Zeit und Gelegenheit zu verändern hat. Deſſen ungeachtet wird man doch auch viele davon im Allegro brauchen können. Die im Allegro überlaſſe ich eines jeden ſeinem eigenen Nachdenken. Wie aber einige von den obbeſchriebenen Veränderungen in einem Adagio anzuwenden ſind; ſolches zeige ich im Hauptſtücke vom Adagio, in einem beſonders darzu verfertigten Exempel. Was für eine Art des Vortrages, abſonderlich in Anſehung der Verſtärkung oder Schwächung des Tones, bey Ausführung aller dieſer, bey jeder Figur gezeigter Veränderungen, ſtatt habe: wird man am Ende des Hauptſtücks vom Adagio, vom 25. bis zum 43. §. beyſammen finden können.

Digitized by Google

Das XIV. Hauptſtück.

Von der Art das Adagio zu ſpielen.

1. §.

Das Adagio machet gemeiniglich den bloßen Liebhabern der Muſik das wenigſte Vergnügen, und ſind ſo wohl die meiſten Liebhaber, als auch oft gar die Ausführer der Muſik ſelbſt, wofern es ihnen an der gehörigen Empfindung und Einſicht fehlet, froh, wenn das Adagio in einem Stücke zu Ende iſt. Ein wahrer Muſikus aber kann ſich im Adagio ſehr hervor thun, und Kennern ſeine Wiſſenſchaft zeigen. Weil es aber nichts deſtoweniger ein Stein des Anſtoßes bleibt, ſo werden kluge Tonkünſtler ohne mein Anrathen ſich nach ihren Zuhörern und Liebhabern bequemen; um hierdurch ſo viel leichter, nicht nur die ihren Wiſſenſchaften zukommende Achtung zu erwerben, ſondern auch ihre Perſon beliebt zu machen.

2. §.

Man kann das Adagio, in Anſehung der Art daſſelbe zu ſpielen, und wie es nöthig iſt, mit Manieren auszuzieren, auf zweyerley Art betrachten; entweder im franzöſiſchen, oder im italiäniſchen Geſchmacke. Die erſte Art erfodert einen netten und an einander hangenden Vortrag des Geſanges, und eine Auszierung deſſelben mit den weſentlichen Manieren, als Vorſchlägen, ganzen und halben Trillern, Mordanten, Doppelſchlägen, battemens, flattemens, u. d. gl.; ſonſt aber keine weitläuftigen Paſſagien, oder großen Zuſatz willkührlicher Verzierungen. Wer das Exempel Tab. VI. Fig. 26. langſam ſpielet, der hat daran ein Muſter dieſer Art zu ſpielen. Die zweyte, nämlich die italiäniſche Art beſteht darinne, daß man in einem Adagio, ſo wohl dieſe kleinen franzöſiſchen Auszierungen, als auch weitläuftige, doch mit der Harmonie übereinkommende gekünſtelte Manieren anzubringen ſuchet. Das Exempel Tab. XVII. XVIII. XIX. wo dieſe willkührlichen Auszierungen alle mit

Noten

Digitized by Google

Noten ausgedrücket ſind, und wovon wir weiter unten weitläuftiger handeln werden, kann hierbey zum Muſter dienen. Will man den ſimpeln Geſang davon pur mit dem Zuſatze der weſentlichen, ſchon öfters genenneten Manieren ſpielen, ſo hat man noch ein Beyſpiel der franzöſiſchen Spielart. Man wird aber zugleich gewahr werden, daß ſie bey einem ſo geſetzeten Adagio nicht hinreichend iſt.

3. §.

Die franzöſiſche Art das Adagio auszuzieren, kann man durch gute Anweiſung, ohne die Harmonie zu verſtehen, erlernen. Zur italiäniſchen hingegen wird die Wiſſenſchaft der Harmonie unumgänglich erfodert: oder man müßte, wie die meiſten Sänger nach der Mode, beſtändig einen Meiſter zur Hand haben, von dem man die Veränderungen über ein jedes Adagio erlernete; wodurch man aber niemals ſelbſt ein Meiſter werden, ſondern Zeitlebens ein Scholar verbleiben würde. Ehe man ſich aber mit der letztern Art einläßt; muß man die erſte ſchon wiſſen. Denn wer die kleinen Manieren weder am rechten Orte anzubringen, noch gut vorzutragen weis; der wird auch mit den großen Auszierungen wenig ausrichten. Aus einer ſolchen Vermiſchung aber von kleinen und großen Auszierungen, entſteht denn endlich der vernünftige und gute Geſchmack im Singen und Spielen, welcher jedermann gefällt, und allgemein iſt.

4. §.

Daß die franzöſiſchen Componiſten die Auszierungen mehrentheils mit hin ſchreiben; und der Ausführer alſo auf nichts weiter zu denken habe, als ſie gut vorzutragen, iſt ſchon geſaget worden. Im italiäniſchen Geſchmacke wurden, in vorigen Zeiten, gar keine Auszierungen darzu geſetzet; ſondern alles der Willkühr des Ausführers überlaſſen: da denn ein Adagio ohngefähr alſo ausſah, wie der ſimple Geſang bey dem Exempel Tab. XVII. XVIII. XIX. Seit einigen Zeiten aber, haben die, welche ſich nach der italiäniſchen Art richten, auch angefangen, die nothwendigſten Manieren anzudeuten. Vermuthlich deswegen, weil man gefunden hat, daß das Adagio von manchem unerfahrnen Ausführer ſehr verſtümmelt worden; und die Componiſten dadurch wenig Ehre erlanget haben. Wie denn nicht zu läugnen iſt, daß in der italiäniſchen Muſik faſt eben ſo viel auf den Ausführer, als auf den Componiſten; in der franzöſiſchen aber, auf den Componiſten weit mehr, als auf den Ausführer ankomme, wenn das Stück ſeine vollkommene Wirkung thun ſoll.

5. §.

Um nun ein Adagio gut zu ſpielen, muß man ſich, ſo viel als möglich iſt, in einen gelaſſenen und faſt traurigen Affect ſetzen, damit man dasjenige, ſo man zu ſpielen hat, in eben ſolcher Gemüthsverfaſſung vortrage, in welcher es der Componiſt geſetzet hat. Ein wahres Adagio muß einer ſchmeichelnden Bittſchrift ähnlich ſeyn. Denn ſo wenig als einer, der von jemanden, welchem er eine beſondere Ehrfurcht ſchuldig iſt, mit frechen und unverſchämten Geberden etwas erbitten wollte, zu ſeinem Zwecke kommen würde: eben ſo wenig wird man hier mit einer frechen und bizarren Art zu ſpielen den Zuhörer einnehmen, erweichen, und zärtlich machen. Denn was nicht vom Herzen kömmt, geht auch nicht leichtlich wieder zum Herzen.

6. §.

Die Arten der langſamen Stücke ſind unterſchieden. Einige ſind ſehr langſam und traurig: andere aber etwas lebhafter, und deswegen mehr gefällig und angenehm. Zu beyden Arten trägt die Tonart, in welcher ſie geſetzet ſind, ſehr viel bey. A moll, C moll, Dis dur, und F moll, drücken den traurigen Affect viel mehr aus, als andere Molltöne: weswegen ſich denn auch die Componiſten mehrentheils, zu dieſer Abſicht, gedachter Tonarten zu bedienen pflegen. Hingegen werden die übrigen Moll- und Durtöne, zu den gefälligen, ſingenden, und arioſen Stücken gebrauchet.

Wegen der, gewiſſen Tonarten, ſie mögen Dur oder Moll ſeyn, beſonders eigenen Wirkungen, iſt man nicht einig. Die Alten waren der Meynung, daß eine jede Tonart ihre beſondere Eigenſchaft, und ihren beſondern Ausdruck der Affecten hätte. Weil die Tonleitern ihrer Tonarten nicht alle einander gleich waren, da nämlich zum Exempel die Doriſche und Phrygiſche, als zwo Tonarten mit der kleinen Terze, ſich dergeſtalt unterſchieden, daß jene die große Secunde und große Sexte, dieſe aber die kleine Secunde und kleine Sexte in ihrem Bezirke hatte; weil folglich faſt jede Tonart ihre beſondern Arten zu cadenziren hatte: ſo war dieſe Meynung hinlänglich gegründet. In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen, und die Tonleitern aller kleinen Tonarten einander ähnlich ſind, iſt die Frage, ob es ſich mit den Eigenſchaften der Tonarten noch ſo verhalte. Einige pflichten der Meynung der Alten noch bey: andere hingegen verwerfen dieſelbe; und wollen behaupten, daß jede Leidenſchaft in einer Tonart ſo gut als, in der andern ausgedrücket werden könnte, wenn nur der Componiſt die Fähigkeit dazu beſäße. Es iſt wahr, man hat Exempel davon aufzuweiſen; man hat Proben, daß mancher eine Leidenſchaft, in einer Tonart, die eben nicht die bequemſte dazu ſcheint, ſehr gut ausgedrücket hat. Allein wer weis, ob daſſelbe

Stück

Stück nicht eine noch beſſere Wirkung thun würde, wenn es in einer andern und zu der Sache bequemern Tonart geſetzet wäre? Zu dem können außerordentliche Fälle keine allgemeinen Regeln abgeben. Es würde zu weitläuftig ſeyn, wenn ich dieſe Frage hier aus dem Grunde zu entſcheiden ſuchen wollte. Ich will aber eine Probe vorſchlagen, welche ſich ſowohl auf die Erfahrung, als auf die eigene Empfindung gründet. Man transponire z. E. ein wohlgerathenes im F moll geſetzetes Stück ins G, A, E, und D moll; oder ein anderes in E dur geſetzetes Stück ins F, G, Dis, D, und C dur. Thun nun dieſe zwey Stücke in einer jeden Tonart einerley Wirkung: ſo haben die Nachfolger der Alten Unrecht. Findet man aber, daß dieſelben Stücke in einer jeden Tonart auch eine verſchiedene Wirkung hervorbringen; ſo ſuche man ſich dieſe Erfahrung vielmehr zu Nutzen zu machen, als ſie zu beſtreiten. Ich will inzwiſchen meiner Erfahrung, welche mich der unterſchiedenen Wirkungen unterſchiedener Tonarten verſichert, ſo lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführet werden können.

7. §.

Im Spielen muß man ſich folglich ebenfalls nach dem herrſchenden Affecte richten, damit man nicht ein ſehr trauriges Adagio zu geſchwind, und hingegen ein cantabeles zu langſam ſpiele. Alſo müſſen dieſe Arten von langſamen Stücken: **Cantabile, Arioſo, Affettuoſo, Andante, Andantino, Largo, Larghetto,** u. ſ. w. von einem pathetiſchen Adagio, ſehr unterſchieden werden. Was jedes Stück vor ein Tempo oder Zeitmaaß erfodere, muß man aus ſeinem Zuſammenhange wohl beurtheilen. Die Tonart, und die Art des Tactes, ob ſolcher gerade oder ungerade iſt, geben hierzu einiges Licht. Dem obengeſagten zu Folge müſſen langſame Sätze aus dem G moll, A moll, C moll, Dis dur und F moll, trauriger, und folglich langſamer geſpielet werden, als die aus andern Dur- und Molltönen. Ein langſames Stück im Zweyviertheil- oder Sechsachttheiltacte, ſpielet man etwas geſchwinder, und eines im Allabreve- oder Dreyzweytheiltacte, langſamer, als im ſchlechten oder Dreyviertheiltacte.

8. §.

Iſt das Adagio ſehr traurig geſetzet, wobey gemeiniglich die Worte: **Adagio di molto** oder **Lento aſſai** ſtehen, ſo muß ſolches im Spielen, mehr mit ſchleifenden Noten, als mit weitläuftigen Sprüngen oder Trillern ausgezieret werden; indem die letztern mehr zur Frölichkeit aufmuntern, als zur Traurigkeit bewegen. Doch muß man die Triller nicht ganz und gar vermeiden, damit der Zuhörer nicht eingeſchläfert werde; ſondern man muß immer eine geſchickte Abwechſelung treffen, um die Traurigkeit bald etwas mehr zu erregen, bald wieder in etwas zu dämpfen.

Digitized by Google

9. §.

Hierzu kann auch das abwechſelnde Piano und Forte ſehr vieles beytragen, als welches nebſt dem, von kleinen und großen Manieren vermiſchten, geſchickt abwechſelnden Zuſatze, hier, das durch den Spieler auszudrückende muſikaliſche Licht und Schatten, und von der äußerſten Nothwendigkeit iſt. Jedoch muß ſolches mit vieler Beurtheilung gebrauchet werden, damit man nicht mit allzugroßer Heftigkeit von dem einen zum andern gehe, ſondern unvermerkt zu- und abnehme.

10. §.

Hat man eine lange Note entweder von einem halben oder ganzen Tacte zu halten, welches die Italiäner meſſa di voce nennen; ſo muß man dieſelbe vors erſte mir der Zunge weich anſtoßen, und faſt nur hauchen; alsdenn ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachſen laſſen; und von da eben wieder ſo abnehmen, bis an das Ende der Note: auch neben dem nächſten offenen Loche mit dem Finger eine Bebung machen. Damit aber der Ton in währendem Zu- und Abnehmen nicht höher oder tiefer werde, (welcher Fehler aus der Eigenſchaft der Flöte entſpringen könnte;) ſo muß man hier die im 22. §. des IV. Hauptſtücks gegebene Regel in Uebung bringen: ſo wird der Ton mit den begleitenden Inſtrumenten in beſtändig gleicher Stimmung erhalten, man blaſe ſtark oder ſchwach.

11. §.

Die auf eine lange Note folgenden ſingenden Noten, können etwas erhabener geſpielet werden. Doch muß eine jede Note, ſie ſey ein Viertheil, oder Achttheil, oder Sechzehntheil, ihr Piano und Forte in ſich haben, nachdem es die Zeit leidet. Finden ſich aber einige nach einander gehende Noten, wo es die Zeit nicht erlaubet, eine jede beſonders, in der Verſtärkung des Tones, wachſend zu machen; ſo kann man doch, unter währenden ſolchen Noten, mit dem Tone zu und abnehmen; ſo daß etliche ſtärker, etliche wieder etwas ſchwächer klingen. Und dieſe Bewegung der Stärke des Tones, muß mit der Bruſt, nämlich durch das Hauchen geſchehen.

12. §.

Ferner iſt zu beobachten, daß der Geſang beſtändig unterhalten werde, und man nicht zur Unzeit Athem hole. Beſonders muß man bey den vorkommenden Pauſen, den Ton nicht ſogleich verlaſſen, ſondern die letzte Note lieber etwas länger halten, als es das Zeitmaaß derſelben erfodert:

Es

Digitized by Google

Es wäre denn, daß der Baß unterdeſſen einige cantabele Noten hätte, welche dem Gehöre das erſetzeten, was es durch das Schweigen der Oberſtimme verlöhre. Nichts deſtoweniger thut es gute Wirkung, wenn die Oberſtimme den letzten Ton, durch ein verlierendes Piano verzieht, und endiget; und alsdenn die folgenden mit erhabener Kraft wieder anfängt, und nach oben erwähnter Art fortſetzet, bis wieder ein neuer Einſchnitt oder Endigung des Gedankens vorfällt.

13. §.

Im Adagio müſſen alle Noten, ſo zu ſagen, careſſiret und geſchmeichelt, aber niemals mit der Zunge hart angeſtoßen werden: Es ſey denn, daß der Componiſt einige Noten wollte kurz geſtoßen haben, damit der Zuhörer, welcher vorher eingeſchläfert zu ſeyn ſcheint, wieder ermuntert werde.

14. §.

Wenn das Adagio ſehr platt, und mehr harmoniös, als melodiös geſetzt iſt, und man hier und da in der Melodie einige Noten zuſetzen will: ſo muß ſolches niemals im Ueberfluſſe geſchehen: damit die Hauptnoten nicht verdunkelt, und der ſimple Geſang unkenntbar werde. Man muß vielmehr den Hauptſatz gleich Anfangs ſo ſpielen, wie er geſchrieben iſt. Kömmt er öfters wieder vor: ſo kann man zum erſtenmale ein paar Noten, zum zweytenmale noch mehrere, entweder durch eine nacheinander laufende, oder durch eine, durch die Harmonie gebrochene Paſſagie, zuſetzen. Zum drittenmale muß man hiervon wieder abgehen, und faſt nichts zuſetzen: um den Zuhörer in beſtändiger Aufmerkſamkeit zu erhalten.

15 §.

Auf dieſe Art kann man auch mit dem übrigen Geſänge verfahren; daß man ſchläfrige, nahe an einander liegende Töne, mit erhabenen, durch die Harmonie gebrochenen, weiter von einander liegenden Tönen, abwechſele. Und ſo ein Gedanke in eben demſelben Tone zu wiederholen wäre; und man ſogleich keine Veränderung darüber finden könnte: kann man dieſen Mangel ſowohl durch das Piano, als durch geſchleifte Noten, erſetzen.

16. §.

Mit den Manieren muß man ſich im Zeitmaaße nicht übereilen; ſondern dieſelben mit vielem Fleiße und Gelaſſenheit endigen: weil durch die Uebereilung die ſchönſten Gedanken unvollkommen werden. Deswe-

gen iſt ſehr nöthig, auf die Bewegung der begleitenden Stimmen wohl Achtung zu geben, und ſich von denſelben lieber forttreiben zu laſſen, als daß man ihnen zuvor komme.

17. §.

Ein **Grave**, da der Geſang aus punctirten Noten beſteht, muß etwas erhaben und lebhaft geſpielet, auch bisweilen, mit, durch die Harmonie gebrochenen, Paſſagien, ausgezieret werden. Die Noten mit den Puncten, muß man bis an den Punct immer verſtärken; und die darauf folgenden, wenn das Intervall nicht allzugroß iſt, an die vorhergehende lange Note, kurz und ſchwach anſchleifen: bey ſehr weiten Sprüngen aber, muß eine jede Note beſonders angeſtoßen werden. Gehen dergleichen Noten ſtufenweiſe auf= oder unterwärts; ſo kann man vor die langen Noten, welche mehrentheils Conſonanzen ſind, und dem Gehöre in die Länge misfallen dürften, Vorſchläge machen.

18. §.

Ein **Adagio ſpiritoſo** wird mehrentheils im Tripeltacte, mit punctirten Noten, auch öfters mit vielen Einſchnitten geſetzet; welches im Spielen noch mehr Lebhaftigkeit, als vom vorigen geſaget worden, erfodert. Deswegen müſſen die Noten mehr geſtoßen als geſchleifet, auch weniger Manieren angebracht werden: und können alſo, die durch halbe Triller geendigten Vorſchläge, hierzu beſonders angewendet werden. Sollten aber, außer dieſer Art, einige cantable Gedanken, ſo wie es der ins feine gebrachte Geſchmack in der Setzkunſt erfodert, mit untergemiſchet ſeyn; ſo muß man ſich alsdenn im Spielen auch darnach richten, und das Ernſthafte mit dem Schmeichelnden abwechſeln.

19. §.

Daß dieſe und die übrigen Arten von langſamen Stücken, als: Cantabile, Arioſo, Andante, Andantino, Affettuoſo, Largo, Larghetto, u. ſ. w. von einem traurigen und pathetiſchen Adagio, im Spielen ſehr zu unterſcheiden ſind, iſt, weil es ſchon oben geſaget worden, hier nicht nöthig zu wiederholen.

20. §.

Sind in einem **Cantabile** oder **Arioſo** im Dreyachtheiltacte, viele Sechzehntheile, ſo ſtufenweiſe auf= oder unterwärts einander folgen, befindlich; und der Baß geht in beſtändiger Bewegung, von einem Tone zum andern fort; ſo kann man nicht, wie bey einem platten Geſange, viel zuſetzen: ſondern man muß ſolche Art Noten, auf eine ſimple und

ſchmei-

Digitized by Google

ſchmeichelnde Art, mit abwechſelndem Piano und Forte vorzutragen ſuchen. Finden ſich ſpringende Achttheile mit darunter, wodurch der Geſang trocken, und nicht unterhalten wird: ſo können die Terzenſprünge mit Vorſchlägen oder Triolen ausgefüllet werden. Bleibt aber der Baß bisweilen, mit einerley Noten, Tactweiſe, auf einerley Tone und Harmonie: ſo bekömmt die Oberſtimme die Freyheit, mehrere Manieren zu machen; doch müſſen ſolche niemals von der Art, in welcher man zu ſpielen hat, abweichen.

21. §.

Ein **Andante** oder **Larghetto** im Dreyviertheiltacte, in welchem der Geſang aus ſpringenden Viertheilen beſteht, und von dem Baſſe, mit Achttheilen, deren mehrentheils ſechs auf einerley Tone oder Harmonie bleiben, begleitet wird, kann man etwas ernſthafter, und mit mehrern Manieren ſpielen, als ein Arioſo. Geht aber der Baß ſtufenweiſe hin und her; ſo muß man ſich ſchon mehr mit den Manieren in Acht nehmen: um nicht verbothene Quinten und Octaven gegen die Grundſtimme zu machen.

22. §.

Ein **alla Siciliano** im Zwölfachttheiltacte, mit punctirten Noten untermiſchet, muß ſehr ſimpel und faſt ohne Triller, auch nicht gar zu langſam geſpielet werden. Es laſſen ſich hierbey wenig Manieren, ausgenommen einige ſchleifende Sechzehntheile und Vorſchläge anbringen: weil es eine Nachahmung eines ſicilianiſchen Hirtentanzes iſt. Dieſe Regel kann auch bey den franzöſiſchen Müſetten und Bergerieen ſtatt finden.

23. §.

Sollte dieſe Beſchreibung nicht einem jeden genug ſeyn, um daraus begreifen zu können, auf was Art ein Adagio mit Manieren könne ausgezieret werden: ſo kann das in der XVII, XVIII, und XIX Tabelle befindliche Exempel dieſe Beſchreibung noch mehr erläutern. Ich habe aus den Tabellen, von IX. bis XVI. diejenigen Veränderungen heraus genommen, die ſich zu dem hier befindlichen ſimpeln Geſange am beſten ſchicketen; und daraus eine an einander hangende ausgezierte Melodie verfertiget. Man kann daran ein Beyſpiel nehmen, wie dieſe einzelnen Veränderungen zuſammen geſetzet werden können. Der ſimple Geſang ſteht auf der erſten, und der mit den Veränderungen auf der zweyten Zeile. Die Ziffern ſo unten ſtehen, zeigen die Numern oder Figuren der Exempel aus den vorhergehenden Tabellen; und die darüber befindlichen Buchſtaben,

Digitized by Google

ſtaben, den Ort der Veränderungen, an. Unter dieſen ſind etliche nicht auf eben denſelben Tönen, wie ſie in den Tabellen ſtehen, ſondern entweder höher oder niedriger geſetzet: um zu weiſen, daß, wie oben bereits gemeldet worden, die Veränderungen, ſo wohl in Modulationen mit der großen, als mit der kleinen Terze verſetzet werden können.

24. §.

Dieſe Art zu verändern will ich nun zwar keinem puren Anfänger, der noch nicht einmal den ſimpeln Geſang recht zu ſpielen weis, zumuthen: ſondern ich gebe ſolche nur den ſchon Geübten, welchen es aber, an der wahren Anführung gefehlet hat, zum Nachforſchen; um ſich hierdurch immer mehr und mehr vollkommener zu machen. Ich verlange auch nicht, daß man alle Adagio, wie dieſes einrichten, und ſo mit Manieren überhäufen ſolle: ſondern es iſt dergleichen nur da, wo es der platte Geſang, wie hier, erfodert, anzubringen. Ich bleibe im übrigen bey der Meynung, wie ich ſchon vorher gemeldet habe: je ſimpler und properer ein Adagio mit Affecte geſpielet wird; jemehr nimmt es den Zuhörer ein: und je weniger werden des Componiſten ſeine guten Gedanken, ſo er mit Fleiß und Nachſinnen erfunden, verdunkelt oder vernichtet. Denn es iſt etwas rares, ſo gleich im Spielen etwas beſſers, als ein anderer, der vielleicht lange darauf gedacht hat, zu erfinden.

25. §.

Ich muß nun auch noch zeigen, wie jede Note in dieſem Exempel, abſonderlich in Anſehung des abwechſelnden Forte und Piano, gut vorzutragen ſey. Ich gebe hierdurch die im 14. §. des XI. Hauptſtücks verſprochene Erläuterung der **Mannigfaltigkeit** des guten Vortrages: und weil ich glaube, daß es den Liebhabern dieſes guten Vortrages nicht zuwider ſeyn wird; ſo will ich alle die Veränderungen, die ich über die ſimpeln Intervalle gegeben habe, auf dieſe Art durchgehen, und was durch Worte auszudrücken möglich iſt, dabey bemerken: das übrige aber der Beurtheilungskraft, und der eigenen Empfindung eines aufmerkſamen Ausführers überlaſſen. Die Ziffern weiſen auf die Tabellen, und auf die Hauptexempel oder Figuren bey jedem Intervalle: die Buchſtaben aber auf die darinn befindlichen Gänge, wovon die Rede ſeyn wird. Im Voraus erinnere ich noch, daß, ſo lange nichts vom Allegro gemeldet wird, allezeit das langſame Zeitmaaß dabey verſtanden werde. Die abgekürzeten Worte ſind folgender Geſtalt zu verſtehen: **wa. wachſend**, oder mit zunehmender Stärke des Tones; **abn. abnehmend**, oder mit

abneh-

Digitized by Google

abnehmender Stärke des Tones; **ſta. ſtark; ſtå. ſtärker; ſchwa. ſchwach.** Bey den Worten: ſtark und ſchwach, muß man ſich in der Ausübung mit dem Zungenſtoße oder Bogenſtriche darnach richten, um jede Note entweder mehr, oder weniger zu markiren. Man muß auch eben dieſe Worte nicht jederzeit im äußerſten Grade nehmen: ſondern man muß hierbey wie in der Malerey verfahren; allwo man um Licht und Schatten auszudrücken, ſich der ſogenannten mezze tinte oder Zwiſchenfarben bedienet, wodurch das Dunkle mit dem Lichten unvermerkt vereiniget wird. Im Singen und Spielen muß man alſo gleichergeſtalt ſich des verlierenden Piano, und der wachſenden Stärke des Tones, als der Zwiſchenfarben bedienen: weil dieſe Mannigfaltigkeit, zum guten Vortrage in der Muſik, unentbehrlich iſt. Nun zur Sache.

26. §.

Tab. IX. **Fig.** 1. Bey (a) die drey geſchwänzten Noten ſchwa. die Viertheilnoten C, C, C, wa. Bey (b) das C mit dem Puncte wa. die folgenden kurzen Noten und das erſte C, ſchw. das folgende ſta. das Viertheil wa. Bey (c) in derſelben Art. Bey (e) die Hauptnoten wa. die kleinen ſchwa. Bey (h) der Triller ſta. der Nachſchlag ſchwa. Bey (l) C, wa. F, E, abn. E, ſta. G, ſchwa. H, ſta. C, ſchwa. Bey (ll) C, E, wa. F, ſchwa. G, E, C, wa. Die kleinen Noten ſchwa. Bey (o) C, wa. unter dem Laufe abn. C, C, C, ſta. Bey (p) die erſte ſta. die folgenden drey ſchwa. G, ſta. F, E, D, ſchwa. C, wa. Bey (r) die erſte ſta. die zweyte und dritte ſchwa. und ſo die übrigen Triolen.

27. §.

Tab. IX. **Fig.** 2. Bey (b) können dieſe Art Noten ſo aus dreyen beſtehen, allezeit zum Muſter dienen, daß ſie auf eine ſchmeichelnde Art vorgetragen werden müſſen, nämlich: die erſte wa. der Punct abn. die zwo folgenden geſchwind und ſchw. angeſchleifet. Bey (c) die erſte und dritte wa. die zweyte und vierte ſchwa. und die bey (d) in derſelben Art. Bey (f) die mit dem Puncte wa. die vier geſchwinden ſchwa. Bey (g) C, wa. die vier geſchwinden ſchwa. E, ſta. und ſo die übrigen. Bey (l) die erſte ſta. die Triole ſchwa. und egal. Bey (ll) die Triolen ſta. die Sechzehntheile ſchwa. Bey (m) die erſte ſta. die fünf folgenden ſchw. Bey (o) die erſte ſta. D, E, D, abn. C, ſchwa. und ſo die übrigen. Bey (p) die erſte ſta. die geſchwinden ſchwa. Bey (q) C, wa. E, ſchw. und ſehr kurz, der Vorſchlag wa. D, ſchwa. F, ſta.

E, ſchwa. Die Art Noten bey (r) können allezeit zum Muſter dienen, nämlich: die erſten zwo ſchwa. und präcipitiret; die Note mit dem Puncte wa. Die bey (s) können in der Art ſo wohl im Geſchwinden, als Langſamen zum Muſter dienen, nämlich die erſten ſehr kurz und etwas ſta. die mit dem Puncte abn. und angehalten. Die bey (v) gehören mehr zum Geſchwinden, als Langſamen, und muß alsdenn die erſte von vieren markiret werden. Die bey (y) auf gleiche Art.

28. §.

Tab. IX. Fig. 3. Bey (b) D, wa. der Punct nebſt G, E, abn. D, wa. der E-Triller abn. C, wa. H, abn. Bey (d) D, wa. E, Fis, G, ſchwa. A, ſta. C, ſchwa. Bey (f) D, ſta. C, H, ſchwa. und ſo die folgenden. Bey (g) der Triller ſta. der Punct nebſt den zwo Noten abn. Tab. X. Fig. 3. Bey (l) D, ſta. H, und D nach der Pauſe ſchwa. und ſo die folgenden. Bey (n) D, ſta. H, ſchwa. C, D, wa. die folgenden eben ſo. Bey (o) die erſte ſta. die zweyte ſchwa. und ſo die folgenden. Bey (p) D, ſta. G, Fis, G, ſchwa. D, wa. und ſo die folgenden. Bey (q) die erſte von einer jeden Triole ſta. die zweyte und dritte ſchwa. Bey (t) D, ſta. die vier geſchwinden ſchwa. und ſo die folgenden.

29. §.

Tab. X. Fig. 4. Bey (e) E, ſta. F, ſchwa. und wa. G, A, auf gleiche Art. C, ſchwa. Bey (f) E, ſchwa. und bis an den Punct wa. F, G, ſchwa. und wa. A, C, ſchwa. Dieſe beyden Exempel ſind eine Art vom **Tempo rubato**, welche zu mehrerem Nachdenken Anlaß geben können. Im erſten wird anſtatt der Terze, die Quarte gegen die Grundſtimme vorausgenommen, und im zweyten, die None anſtatt der Terze zurück gehalten, und in dieſelbe aufgelöſet; ſ. Tab. VIII. Fig. 4. Bey (m) die erſte ſta. die vier folgenden abn. und ſo die übrigen. Bey (n) die erſte bis an den Punct wa. die drey folgenden ſchwa. und ſo die übrigen.

30. §.

Tab. X. Fig. 5. Mit dieſen beyden Exempeln bey (a) (b) hat es gleiche Bewandtniß, wie mit dem bey Fig. 4. (e) (f); jene ſind ſteigend, und dieſe fallend. Bey (a) wird anſtatt der Terze, die Secunde vorausgenommen, und durch die Grundſtimme in die Terze aufgelöſet; und bey (b) die Quarte anſtatt der Terze zurück gehalten, und in dieſelbe aufgelöſet; ſ. Tab. VIII. Fig. 5. Der Vortrag iſt mit jenem ebenfalls einerley.

Digitized by Google

Bey (e) die erſte ſta. die drey folgenden ſchwa. und ſo die übrigen. Bey (l) die erſte und vierte ſta. die zweyte und dritte ſchwa. Spielet man dieſelben Noten geſchwind, ſo muß die dritte, weil ſie am tiefſten herunter fällt, ſtärker markiret werden, als die andern. Bey (n) die die erſte ſta. die zweyte und dritte ſchwa. die vierte ſta. Im Geſchwinden, muß die erſte ein wenig angehalten, und die vierte ſehr kurz geſtoßen werden; Bey (p) die erſte ſta. die zweyte ſchwa. die kleine Note ſchwa: und die übrigen wie die erſten zwo. Bey (q) die erſte Triole ſta. die zweyte ſchwa. und ſo die übrigen.

31. §.

Tab. XI. Fig. 6. Bey (a) E, wa. Fis, ſchwa. und kurz angeſchleifet. der Fis-Triller ſta. G, ſchwa. Bey (b) E, ſta. C, ſchwa. der Fis-Triller ſta. G, ſchwa. Bey (d) und (e) die vier Sechzehntheile egal an einander gezogen; der Fis-Triller ſchwa. G, ſtä. Bey (h) der Triller ſta. D, C, H, ſchwa. A, Fis, ſta. Der Vorſchlag mit einem pincé ins G geendiget. Bey (i) die mit dem Puncte wa. die kurzen ſchwa. Bey (ll) E, ſta. das hohe E, D, ſchwa. gezogen, Fis ſta. G, ſchwa. Bey (q) E, ſta. C, A, ſchwa. G, Fis, ſta. A, D, ſchwa. Fis, G, ſtärker.

32. §.

Tab. XI. Fig. 7. Bey (a) E, wa. G, E, ſchwa. Bey (b) E, ſta. G, F, G, ſchwa. E, ſtä. Bey (c) E, ſta. G, C, ſchwa. E, ſta. Bey (d) E, ſchwa. Fis ſta. und wa. G, E, ganz ſchwa. Bey (n) der Triller ſta. D, C, ſchwa. G, ſta. E, ſchwa. Bey (p) die erſten drey ſta. die übrigen ſchwa. Bey (q) auf eben die Art. Bey (t) E, wa. die übrigen ſchwach.

33. §.

Tab. XII. Fig. 8. Bey (c) G, F, G, A, ſta. H, A, H, C, ſchwa. D, ſta. und kurz; D, ſta. E, F, wa. Bey (d) die drey geſchwänzten ſta. das Achttheil ſchwa. und ſo die übrigen. Bey (l) G, markiret, G, F, E, ſchwa. und ſo die übrigen. Bey (m) G, G, wa. F, ſchwa. Bey (o) G, ſta. von D, bis G, ſchwa. F, ſta. Bey (r) G, A, H, ſta. C, D, E, F, abn. G, A, H, C, wa. D, H, G, F, ſchwa. und gezogen. Bey (s) D, ſta. G, ſchwa. und kurz, F, wa. E, abn. Bey (t) D, E, D, wa. E, ſta. F, ſchwa. Nach den Manieren bey (v) (w) (x) (y) (z) (aa) kann man den Vorſchlag, dann und wann, um einen halben Ton durch ein Kreuz erhöhen, wie bey (v) zu ſehen. Bey (gg) G, wa. der F-Triller ſchwa. E, F, abnehmend.

Digitized by Google

34. §.

Tab. XII. Fig. 9. Bey (a) (b) (c) (d) können die Terzenſprünge unterwärts mit kleinen Noten ausgefüllet werden; die Hauptnoten aber wa. Bey (e) C, wa. E, abn. E, wa. G, abn. der E-Triller wa. und abn. Bey (g) (m) die Hauptnoten ſta. die durchgehenden ſchwach.

35. §.

Tab. XIII. Fig. 10. Bey (b) (d) können die Terzenſprünge mit kleinen Noten ausgefüllet werden. Bey (e) die erſten fünf Noten ſta. die drey letzten ſchwa. Bey (f) C, A, ſchwa. G, F, ſta. A, F, wa. Bey (g) C, ſta. D, E, F, G, A, B, abn. C, ſta. A, G, F, ſchwa. Bey (h) der E-Triller mit dem Nachſchlage ſta. F, ſchwa. A, ſta. F, ſchwa. Bey (i) die erſte und dritte wa. die zweyte und vierte ſchwa. und ſo die übrigen.

36. §.

Tab. XIII. Fig. 11. Bey (a) eine jede Note wa. Bey (c) C, wa. D, E, F, G, abn. G, ſta. D, F, ſchwa. Bey (h) C, D, E, F, gezogen, G, G, G, kurz und egal, D, ſchwa. G, F, ſchwa. Bey (k) C, H, C, ſta. G, G, wa. G, A, G, F, ſchwa. auch kurz und egal geſtoßen.

37. §.

Tab. XIII. Fig. 12. Bey (a) G, wa. A, ſehr ſchwa. Bey (b) G, ſta. E, C, ſchwa. Bey (c) G, ſta. F, E, D, C, ſchwa. Bey (f) G, ſta. F, E, ſchwa. F, E, ſta. D, C, ſchwa. D, ſtark.

38. §.

Tab. XIII. Fig. 13. Bey (a) A, ſta. F, D, ſchwa. und gezogen; Bey (b) A, ſchwa. D, wa. C, ſchwa. Bey (f) (g) viere ſta. und viere ſchwa. ob es die erſten oder letzten ſind, gilt gleich viel. Bey (l) die erſten fünfe ſchwa. C, ſtark.

39. §.

Tab. XIV. Fig. 14. Bey (d) B, wa. A, B, C, B, abn. G, E, ſta. Bey (g) die erſten fünfe ſta. die letzten drey ſchwa. Bey (l) E, ſta. B, G, ſchwa. E, ſta. Bey (ll) E, wa. F, E, ſta. B, ſchwa. D, ſchwa. Bey (n) E, F, ſchwa. Fis, G, ſta. B, G, E, D, ſchwa. Bey (o) E, G, B, A, gezogen und ſta. B, D, ſchwa. Bey (s) E, G, ſta. B, A, G, ſchwa. F, E, D, wachſend.

40. §.

Die übrigen Exempel, und was ich hier übergangen habe, ſind entweder ſchon in dem Hauptſtücke von den willkührlichen Veränderungen erkläret

erkläret worden, oder kommen noch in dem folgenden Exempel vom Adagio vor; welches in den Tabellen XVII. XVIII. und XIX. befindlich iſt. Man ſuche alſo in Tab. XVII. bey der zweyten Zeile, worauf die Veränderungen ſtehen, die Buchſtaben über den Noten, und die Ziffern unter denſelben, welche anzeigen, aus welcher Figur die Veränderungen genommen ſind, auf.

41. §.

Tab. XVII. Die erſte Note G, wa. Bey (c) (26), die zwo kleinen Noten ſchwa. C, ſtä. und wa. Bey (ll) (9) E mit dem Triller ſta. und abn. D, C, ſchwa. Bey (d) (28) D, ſta. C, ſchwa. H, ſta. A, G mit dem Triller, ſchwa. Bey (i) (8) G, ſchwa. H, D, ſtä. Bey (f) (26) die zwo kleinen Noten ſchwa. F, F, wa. Bey (aa) (8) A, G, ſchwa. F, E, D, ſtä. Bey (e) (26) die zwo kleinen Noten ſchwa. Bey (b) (28) E, ſta. D, ſchwa. C, ſta. und abn. E, wa. Bey (a) (3) D, wa. F, E, ſchwa. D, wa. C, mit dem Triller und Nachſchlage, ſchwa. der Vorſchlag C, ſta. H, ſchwa. Bey (f) (7) E, ſta. C, ſchwa. G, ſta. E, ſchwa. Bey (k) (3) D, ſta. G, wa. D, C, ſchwa. A, wa. C, ſchwa. die kleine Note C, wa. H, mit dem Triller abn. Bey (v) (8) D, wa. C, H, C, D, ſchwa. Bey (c) (6) E, wa. Fis, G, ſchwa. Bey (g) (6) Fis, ſta. D, E, ſchwa. Fis, ſta. G, A, ſchwa. Bey (b) (23) G mit dem Triller ſta. Fis, E, ſchwa. D, ſta. Bey (f) (8) D, ſta. E, D, E, ſchwa. F, ſta. Bey (v) (6) F, ſta. E, ſchwa. C, A, E, abn. E, ſta. Fis, ſchwa. D, A, Fis, abn. Fis, ſta. G, ſchwa. Bey (d) (20) G, H, A, wa. G, A, H, abn. C, wa. Bey (ll) (25) die vier kleinen Noten ſchwa. Bey (m) (25) A und H, ſta. und hart geſtoßen, die vier kleinen Noten ſchwa. C, ſta. und hart geſtoßen, H, ſchwa. A, mit dem Triller, wa. G, ſchwa. Bey (g) (20) G, wa. die vier kleinen Noten abn. Bey (g) (20) A. B, H, C, Cis, wa. Bey (b) (2) D, ſchwa. und wa. E, F, ſchwa. Bey (k) (2) E, ſta. G, F, ſchwa. E, ſta. F, G, ſchwa. F, mit dem Triller ſta. E, ſchwa. F, wa. G, ſta. Bey (b) (23) der Triller ſta. und abn. G, F, ſchwa. Bey (l) (14) E, ſta. B, G, E, ſchwa. D, wa. der Cis-Triller abn. Bey (x) (8) E, wa. D, Cis, H, Cis, A, abn. F, A, wa. Bey (c) (13) A, ſta. G, F, E, ſchwa. D, ſta. C, ſchwa. der Vorſchlag C, wa. H mit dem Triller abn. Bey (p) (18) D, kurz und ſta. D, E, F, ſchwa. der E-Triller ſta. D, E, ſchwa. Bey (c) (5) F, ſta. D, wa. F, ſchwa. E, ſta. C, wa. E, ſchwa.

42. §.

Tab. XVIII. Bey (e) (22) der E-Triller ſta. G, E, ſchwa. D, ſta. Bey (z) (8) D, wa. C, D, H, abn. die Vorſchläge ſchwa. C, A, wa. Bey (e) (14) F, D, F, E, ſchwa. D, C, H, A, ſta. A mit dem Triller ſta. Gis, ſchwa. Bey (a) (8) E, Gis, H, wa. C, D, ſchwa. der C-Triller ſta. H, ſchwa. A, ſta. und abn. Bey (k) (8) E, ſta. Gis, H, Gis, ſchwa. D, Gis, H, A, Gis, ſta. F, E, D, ſchwa. der C-Triller ſta. H, ſchwa. A, ſta. Bey (ff) (8) A, wa. G, F, E, ſchwa. der Vorſchlag E, wa. F, ſchwa. E, D, E, E, ſta. Bey (p) (14) die ſechs Noten ſchwa. und ſchmeichelnd; der Gis-Triller ſta. Bey (i) (19) F, F, E, E, D, ganz ſchwa. Bey (u) (3) die zwo Triolen nebſt dem H-Triller ſta. A, abn. Bey (e) (11) die vier Triolen nebſt dem F-Triller, und die folgenden zwo Noten ganz ſchw. und ohne große Bewegung der Bruſt. Bey (q) (8) die acht Sechzehntheile, nebſt dem E-Triller, bis ins C, ſta. doch eine jede Note wa. G, wa. die vier kleinen Noten ſchwa. Bey (c) (5) A, ſta. H. C, ſchwa. G, ſta. H, C, ſchwa. Bey (d) (5) F, wa. A, G, F, ſchwa. E, E, wa. Bey (c) (25) D, wa. die vier kleinen Noten abn. E, F, ſta. die kleinen Noten ſchwa. G, ſta. Bey (m) (13) A, ſta. F, F, E, ſchwa. Bey (n) (13) D, Fis, A, ſta. C. ſchwa. Bey (d) (21) wie in dem XIII. Hauptſtücke, 36. §. bey Fig. 21. (d) ausführlich iſt erkläret worden, welches man, um hier keine unnöthige Wiederholung zu machen, allda nachleſen kann. Bey (c) (20) G, wa. die übrigen abn. Bey (l) (9) C, ſta. D, E, ſchwa. E, F, G, ſta. E, F, G, ſchwa. E, D, C, ſta. Bey (o) (24) bis G mit dem Triller ſta. Bey (f) (27) G, wa. die übrigen abnehmend.

43. §.

Tab. XIX. Die Triolen bey (s) (1) und (cc) (8) ſchwa. D, ſta. F, ſchwa. der E-Triller und C, ſta. A, wa. Bey (c) (15) A, H, C, D, ſta. G, ſchwa. und wa. C, H, C, E, G, F, ſchwa. und wa. H, D, F, ſta. E, ſchwa. und wa. G, F, E, ſchwa. Bey (kk) (8) D, und die folgenden geſchwinden Noten ſta. F, und die folgenden geſchwinden Noten ſchwa. A, ſta. C, ſchwa. Bey (h) (4) der H-Triller nebſt A, G, ſta. Bey (m) (25) vom C, nebſt den folgenden Noten und dem Triller bis C, ſta. das folgende C, ſchwa. H, wa. C, D, ſchwa. Bey (o) (14) G, H, D, C, ſta. D. F, ſchwa. der E-Triller, F, G, ſta. C, und bey (m) (23) C nebſt beyden Triolen ſchwa. Bey (ll) (8) die acht Noten bis in den E-Triller ſta. Bey (b) (20) G, A, G, F, G, wa. H, C, ſchwa. und bis

bey

Digitized by Google

bey (d) (16) C, D, C, wa. H, C, A, abn. D, wa. Bey (c) (16) H, C, D, ſta. Bey (e) (26) D, F, E, ſchwa. und wa. Bey (a) (16) G, F, E, ſchwa. F, F, wa. A, G, F, ſta. Bey (hh) (8) G, ſta. D, wa. F, ſchwa. der E-Triller nebſt D, E, ſta. Bey (m) (5) die acht Noten ſchwa. Bey (n) (22) F, E, ſchwa. C, G, E, D, ſta. G, und die folgenden Sechzehntheile nebſt den Vorſchlägen bey (a) (18) ſchwa. und ſchmeichelnd. Bey (o) (5) die vier Triolen ſta. und gezogen. Und ſo fährt man fort bis an die Cadenz, und endiget die letzte Note, durch ein verlierendes Piano.

Das XV. Hauptſtück.

Von den Cadenzen.

1. §.

Ich verſtehe unter dem Worte Cadenz hier nicht die Schlüſſe oder Abſätze in der Melodie; noch weniger den Triller, welchen einige Franzoſen cadence nennen. Ich handele hier von derjenigen willkührlichen Auszierung, welche von einer concertirenden Stimme, beym Schluſſe des Stücks, über der vorletzten Note der Grundſtimme, nämlich über der Quinte der Tonart, woraus das Stück geht, nach dem freyen Sinne und Gefallen des Ausführers, gemachet wird.

2. §.

Es iſt vielleicht noch kein halbes Jahrhundert her, daß dieſe Cadenzen bey den Italiänern aufgekommen, nachher aber von den Deutſchen, und von andern, welche ſich befliſſen haben im italiäniſchen Geſchmacke zu ſingen und zu ſpielen, nachgemachet worden ſind. Die Franzoſen haben ſich ihrer noch immer enthalten. Die Cadenzen müſſen zu der Zeit, da Lully Welſchland verlaſſen hat, vermuthlich noch nicht Mode geweſen ſeyn: denn wer weis, ob er dieſen Zierrath ſonſt nicht auch bey den Franzoſen eingeführet hätte. Es iſt vielmehr zu glauben, daß die Cadenzen erſt nach der Zeit, da Corelli ſeine in Kupfer geſtochenen 12 Solo vor die Violine

Violine herausgegeben hat, in den Brauch gekommen ſind. * Die ſicherſte Nachricht die man vom Urſprunge der Cadenzen geben könnte, iſt dieſe, daß man einige Jahre vor dem Ende des vorigen Jahrhunderts, und die erſten zehn Jahre des itzigen, den Schluß einer concertirenden Stimme, durch eine kleine Paſſagie, über dem fortgehenden Baſſe, und durch einen daran gehengeten guten Triller gemacht hat: daß aber ohngefähr zwiſchen 1710. und 1716. die itzo üblichen Cadenzen, bey denen ſich der Baß aufhalten muß, Mode geworden ſind. Die Fermaten, oder ſogenannten Aufhaltungen ad Libitum in der Mitte eines Stücks aber, mögen wohl etwas ältern Urſprunges ſeyn.

* Bald nach der erſten Ausgabe erſchienen dieſe Sonaten, unter des Urhebers Namen von neuem in Kupfer, und bey den zwölf Adagio der erſten ſechs Sonaten befanden ſich die Veränderungen dabey geſtochen. Es war aber keine einige Cadenz ad libitum dabey. Kurze Zeit darauf ſetzete der ehemals in Oeſterreichiſchen Dienſten geſtandene, berühmte Violiniſt, Nicola Mattei noch andere Manieren zu eben dieſen zwölf Adagio. Dieſer hat zwar etwas mehr gethan, als Corelli ſelbſt, indem er dieſelben mit einer Art von kurzer Auszierung beſchloſſen. Sie ſind aber noch keine Cadenzen ad libitum, wie man itziger Zeit machet, ſondern ſie gehen nach der Strenge des Tactes, ohne Aufhalten des Baſſes fort. Beyde Exemplare habe ich ſchon ſeit dreyßig und mehr Jahren in Händen.

3. §.

Ob die Cadenzen, mit ihrer Geburth, zugleich auch Regeln, worinn ſie eigentlich beſtehen ſollen, mitgebracht haben; oder ob ſie nur, von einigen geſchickten Leuten, willkührlich und ohne Regeln erfunden worden ſind, iſt mir unbekannt. Doch glaube ich das letztere. Denn ſchon vor etlichen und zwanzig Jahren eiferten die Componiſten in Italien, wider den Misbrauch, der in dieſem Puncte, in Opern, ſo häufig von den mittelmäßigen Sängern begangen wurde. Die Componiſten beſchloſſen deswegen, um den ungeſchickten Sängern die Gelegenheit zum Cadenziren zu benehmen, die meiſten Arien mit Baßmäßigen Gängen, im Uniſon.

4. §.

Der Misbrauch der Cadenzen beſteht nicht allein darinne, wenn ſie, wie gemeiniglich geſchieht, an ſich ſelbſt nicht viel taugen: ſondern auch wenn ſie bey der Inſtrumentalmuſik, bey ſolchen Stücken angebracht werden, wohin ſich gar keine ſchicken; z. E. bey luſtigen und geſchwinden Stücken die im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{12}{8}$, und $\frac{6}{8}$ Tacte geſetzet ſind. Sie finden

nur

nur in pathetiſchen und langſamen, oder in ernſthaften geſchwinden Stücken ſtatt.

5. §.

Die Abſicht der Cadenz iſt keine andere, als die Zuhörer noch einmal bey dem Ende unvermuthet zu überraſchen, und noch einen beſondern Eindruck in ihrem Gemüthe zurück zu laſſen. Deswegen würde, dieſer Abſicht gemäß, in einem Stücke eine einzige Cadenz genug ſeyn. Es iſt folglich wohl als ein Misbrauch anzuſehen, wenn ein Sänger im erſten Theile der Arie zwo, und im zweyten Theile auch noch eine Cadenz machet: denn auf dieſe Art kommen, wegen des Da Capo, fünf Cadenzen in eine Arie. Ein ſolcher Ueberfluß kann nicht nur den Zuhörer leicht ermüden; zumal wenn die Cadenzen, wie ſehr oft geſchieht, einander immer ähnlich ſehen: ſondern er giebt auch einem an Erfindung nicht gar zu reichen Sänger Gelegenheit, ſich deſto eher zu erſchöpfen. Machet aber der Sänger nur beym Hauptſchluſſe eine Cadenz; ſo bleibt er im Vortheile, und der Zuhörer bey Appetite.

6. §.

Es iſt zwar nicht zu läugnen, daß die Cadenzen, wenn ſie ſo gerathen, wie es die Sache erfodert, und am rechten Orte angebracht werden, zu einer Zierde dienen. Man wird aber auch einräumen, daß ſie, da ſie ſelten von rechter Art ſind, gleichſam, und zumal beym Singen, nur zu einem nothwendigen Uebel gediehen ſind. Wenn keine gemachet werden, ſo hält man es für einen großen Mangel. Mancher aber würde ſein Stück mit mehr Ehre beſchließen, wenn er gar keine Cadenz machete. Indeſſen will oder muß ein jeder, der ſich mit Singen oder Solospielen abgiebt, Cadenzen machen. Weil aber nicht allen die Vortheile und die rechte Art derſelben bekannt ſind: ſo fällt dieſe Mode dem größten Theile zur Laſt.

7. §.

Regeln von Cadenzen ſind, wie ich ſchon geſaget habe, noch niemals gegeben worden. Es würde auch ſchwer fallen, Gedanken, die willkührlich ſind, die keine förmliche Melodie ausmachen ſollen, zu welchen keine Grundſtimme ſtatt findet, deren Umfang, in Anſehung der Tonarten welche man berühren darf, ſehr klein iſt, und die überhaupt nur als ein Ohngefähr klingen ſollen, in Regeln einzuſchließen. Doch giebt es einige aus der Setzkunſt fließende Vortheile, deren man ſich bedienen kann, wenn man nicht, wie viele thun, die Cadenzen nur nach dem Gehöre,

wie die Vögel ihren Geſang lernen, ohne zu wiſſen, worinn ſie beſtehen, und wohin ſie ſich ſchicken, auswendig lernen, und bisweilen in einem traurigen Stücke etwan eine luſtige, oder in einem luſtigen wieder eine traurige Cadenz hören laſſen will.

8. §.

Die Cadenzen müſſen aus dem Hauptaffecte des Stückes fließen, und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligſten Clauſeln, die in dem Stücke enthalten ſind, in ſich faſſen. Zuweilen trifft ſichs, daß man wegen Zerſtreuung der Gedanken nicht ſogleich etwas neues zu erfinden weis. Hier iſt nun kein beſſer Mittel, als daß man ſich, aus dem Vorhergehenden, eine von den gefälligſten Clauſeln erwähle, und die Cadenz daraus bilde. Hierdurch kann man nicht nur zu allen Zeiten den Mangel der Erfindung erſetzen; ſondern man wird auch jederzeit der herrſchenden Leidenſchaft des Stückes eine Gnüge thun. Dieſes will ich einem jeden, als einen nicht gar zu bekannten Vortheil, empfohlen haben.

9. §.

Die Cadenzen ſind entweder ein- oder zweyſtimmig. Die einſtimmigen vornämlich ſind, wie oben ſchon geſaget worden, willkührlich. Sie müſſen kurz und neu ſeyn, und den Zuhörer überraſchen, wie ein bon mot. Folglich müſſen ſie ſo klingen, als wenn ſie in dem Augenblicke, da man ſie machet, erſt gebohren würden. Man gehe demnach nicht zu verſchwenderiſch, ſondern als ein guter Wirth damit um; beſonders wenn man öfters einerley Zuhörer vor ſich hat.

10. §.

Weil der Umfang ſehr klein, und leicht zu erſchöpfen iſt: ſo fällt es ſchwer die Aehnlichkeit zu vermeiden. Man darf deswegen in einer Cadenz nicht zu vielerley Gedanken anbringen.

11. §.

Weder die Figuren, noch die ſimpeln Intervalle, womit man die Cadenz anfängt und endiget, dürfen in der Transpoſition mehr, als zweymal wiederholet werden; ſonſt werden ſie zum Ekel. Ich will hierüber zwo Cadenzen, in einerley Art, zum Muſter geben; ſ. Tab. XX. Fig. 1. und Fig. 2. In der erſten finden ſich zwar zweyerley Figuren. Weil aber eine jede Figur viermal gehöret wird: ſo empfindet das Gehör einen Verdruß darüber. In der zweyten hingegen werden die Figuren nur einmal wiederholet, und wieder durch neue Figuren unterbrochen. Sie iſt

deswegen

Digitized by Google

deswegen der erſtern vorzuziehen. Denn je mehr man das Ohr durch neue Erfindungen betriegen kann; je angenehmer fällt es demſelben. Es müſſen folglich die Figuren immer in verſchiedener Art mit einander abwechſeln. In der erſtern Cadenz findet ſich über dem noch der Fehler, daß ſie vom Anfange bis zum Ende immer aus einerley Tactart, und Eintheilung der Noten beſteht, welches gleichfalls wider die Eigenſchaft der Cadenzen läuft. Will man aus der zweyten Cadenz ſimple Intervalle machen; ſo darf man nur von jeder Figur die erſte Note nehmen, ſ. Fig. 3. da ſich denn dieſe zum Adagio, jene aber zum Allegro ſchicket.

12. §.

Da man in der Transpoſition die Figuren oder Clauſeln nicht zu oft wiederholen darf: ſo darf man ſolches noch weniger auf einerley Tone thun. Man muß bey den Cadenzen überhaupt ſich hüten, die Töne womit ſich die Clauſeln anfangen, als welche ſich dem Gehöre mehr, als die andern eindrücken, nicht zu oft hören zu laſſen: beſonders am Ende, wo man ſich in der Sexte oder Quarte vom Grundtone an gerechnet, immer ein wenig aufzuhalten pfleget. Denn dieſes würde dem Ohre eben ſo widerwärtig vorkommen, als wenn man in einer Rede verſchiedene Perioden nach einander immer mit demſelben Worte anfangen oder endigen wollte.

13. §.

Ob die Cadenzen gleich willkührlich ſind: ſo müſſen doch die Intervalle darinne ihre richtige Auflöſung bekommen: beſonders wenn man durch Diſſonanzen in fremde Tonarten ausweicht; welches durch die Sprünge in die falſche Quinte, oder in die übermäßige Quarte geſchehen kann, ſ. Tab. XX. Fig. 4.

14. §.

In den Tonarten muß man nicht gar zu weit ausſchweifen, und keine Töne berühren, die mit dem Hapttone gar keine Verwandtſchaft haben. Eine kurze Cadenz muß gar nicht aus ihrer Tonart weichen. Eine etwas längere kann am natürlichſten in die Quarte; und eine noch längere in die Quarte und Quinte ausweichen. In Durtönen geſchieht die Ausweichung in die Quarte durch die kleine Septime, ſ. Fig. 5. das Dis unter dem Buchſtaben (a); die Ausweichung in die Quinte geſchieht durch die übermäßige Quarte, ſ. das H unter dem Buchſtaben (b); und die Rückkehr in den Hauptton durch die ordentliche Quarte, ſ. das B unter dem Buchſtaben (c). In Molltönen geſchieht die Ausweichung

Digitized by Google

in die Quarte vermittelſt der großen Terze, ſ. Fig. 6. das H unter dem Buchſtaben (a); die Ausweichung in die Quinte, und die Rückkehr in den Hauptton aber, geſchehen eben ſo wie bey der größern Tonart, ſ. Cis und C unter den Buchſtaben (b) und (c). Aus der größern Tonart kann man wohl in die kleinere gehen; doch muß es nur in der Kürze, und mit vieler Behutſamkeit geſchehen: damit man mit guter Art wieder in die Hauptnote kommen möge. In den kleinern Tonarten kann man durch halbe Töne, ſtufenweiſe, auf oder niederwärts gehen: doch müſſen deren über drey bis viere nicht nach einander folgen, ſonſt können ſie, wie alle andere ſich ähnliche Clauſeln, zum Ekel werden.

15. §.

Wie eine luſtige Cadenz aus weitläuftigen Sprüngen, luſtigen Clauſeln, untermiſchten Triolen und Trillern u. d. gl. gebildet wird, ſ. Tab. XX. Fig. 7; ſo beſteht hingegen eine traurige faſt aus lauter nahe an einander liegenden, mit Diſſonanzen vermiſchten Intervallen, ſ. Fig. 8. Die erſte davon ſchicket ſich zu einem muntern, die andere hingegen zu einem ſehr traurigen Stücke. Man muß ſich hierbey wohl in Acht nehmen; damit man nicht in ungereimte Mengereyen und Verwechſelungen des Luſtigen und Traurigen verfalle.

16. §.

Eine ordentliche Tactart wird ſelten beobachtet; ja ſie darf nicht einmal beobachtet werden. Denn die Cadenzen ſollen nicht aus einer an einander hängenden Melodie, ſondern vielmehr aus abgebrochenen Gedanken beſtehen; wenn ſie nur dem vorhergehenden Ausdrucke der Leidenſchaften gemäß ſind.

17. §.

Die Cadenzen für eine Singſtimme oder ein Blasinſtrument müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie in einem Athem gemachet werden können. Ein Saiteninſtrumentiſt kann ſie ſo lang machen, als ihm beliebet; ſofern er anders reich an Erfindung iſt. Doch erlanget er mehr Vortheil durch eine billige Kürze, als durch eine verdrüßliche Länge.

18. §.

Ich gebe die hier befindlichen Exempel nicht für vollkommene und ausgearbeitete Cadenzen aus; ſondern nur für Muſter, wodurch man einiger maaßen die Ausweichungen der Tonarten, die Zurückkehrungen in den Hauptton, die Vermiſchungen der Figuren, und überhaupt die Eigenſchaften der Cadenzen begreiſen lerne. Vielleicht möchte mancher wün=

Digitized by Google

wünſchen, daß ich eine Anzahl von ausgearbeiteten Cadenzen beygefüget hätte. Allein weil man nicht vermögend iſt, alle Cadenzen ſo zu ſchreiben, wie ſie geſpielet werden müſſen: ſo würden auch alle Exempel von ausgearbeiteten Cadenzen nicht hinreichend ſeyn, einen vollſtändigen Begriff davon zu geben. Man muß alſo, die Art gute Cadenzen zu machen, vielen geſchickten Leuten abzuhören ſuchen. Hat man nun zuvor einige Erkenntniß von der Cadenzen Eigenſchaften, ſo wie ich ſie hier mitzutheilen mich bemühe; ſo kann man das, was man von andern höret, deſto beſſer prüfen: um das Gute zum eigenen Vortheile anzuwenden, das Böſe aber zu vermeiden. Oefters werden, auch von ſehr geſchickten Tonkünſtlern, in Anſehung der Cadenzen, Schwachheiten begangen; entweder aus übel aufgeräumter Gemüthsbeſchaffenheit, oder aus allzuvieler Lebhaftigkeit, oder aus Kaltſinnigkeit und Nachläßigkeit, oder aus Trockenheit der Erfindung, oder aus Geringſchätzung der Zuhörer, oder aus allallzuvieler Künſteley, oder noch aus andern Urſachen, die man nicht alle beſtimmen kann. Man muß ſich demnach nicht durch das Vorurtheil verblenden laſſen, als ob ein guter Muſikus nicht auch dann und wann eine ſchlechte, ein mittelmäßiger hingegen eine gute Cadenz hervorbringen könnte. Die Cadenzen erfodern, wegen ihrer geſchwinden Erfindung, mehr Fertigkeit des Witzes, als Gelehrſamkeit. Ihre größte Schönheit beſteht darinn, daß ſie als etwas unerwartetes den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung ſetzen, und die geſuchte Erregung der Leidenſchaften gleichſam aufs höchſte treiben ſollen. Man darf aber nicht glauben, daß eine Menge geſchwinder Paſſagien ſolches allein zu bewerkſtelligen vermögend ſey. Nein, die Leidenſchaften können viel eher durch etliche ſimple Intervalle, und geſchickt darunter vermiſchete Diſſonanzen, als durch viele bunte Figuren erreget werden.

19. §.

Die zweyſtimmigen Cadenzen ſind nicht ſo willkührlich, als die einſtimmigen. Die Regeln der Setzkunſt haben noch einen größern Einfluß darein: folglich müſſen diejenigen, ſo ſich mit Cadenzen dieſer Art abgeben wollen, zum wenigſten die Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen, und die Geſetze der Nachahmungen verſtehen; ſonſt können ſie unmöglich was geſcheides hervorbringen. Von den Sängern werden die meiſten von dergleichen Cadenzen vorher ſtudiret, und auswendig gelernet: denn es iſt eine große Seltenheit zweene Sänger zuſammen anzutreffen, die etwas von der Harmonie oder der Setzkunſt verſtehen.

Die meiſten geben, aus einem fortgepflanzeten Vorurtheile, welches die Faulheit zur Mutter, und zur Ernährerinn hat, vor, daß dergleichen Bemühung der Stimme nachtheilig ſey. Unter den Inſtrumentiſten findet man noch eher einige, welchen es an dieſer Erkenntniß nicht fehlet.

20. §.

Die zweyſtimmigen Cadenzen können etwas länger gemacht werden, als die einſtimmigen: weil die darinne enthaltene Harmonie dem Gehöre nicht ſo leicht verdrüßlich fällt; auch alsdenn das Athemholen erlaubt iſt.

21. §.

Diejenigen, welche nicht viel von der Harmonie wiſſen, behelfen ſich mehrentheils nur mit Terzen- und Sexten-Gängen. Allein dieſe ſind nicht hinlänglich den Zuhörer in Verwunderung zu ſetzen.

22. §.

So leicht aber die gedoppelten Cadenzen zu erfinden, und auf das Papier zu ſchreiben ſind; ſo ſchwer ſind ſie hingegen ohne Verabredung zu machen: weil keiner des andern Gedanken im Voraus wiſſen kann. Hat man aber die Vortheile, welche die Imitationen und der Gebrauch der Diſſonanzen an die Hand geben, nur in etwas inne; ſo iſt dieſe Schwierigkeit leicht zu überwinden. Die Erfindung der Cadenzen aus dem Stegreife iſt hier hauptſächlich mein Augenmerk. Ich will deswegen einige Exempel zum Muſter beyfügen, welche man als einen Grundriß zu betrachten hat, worinne man die verſchiedenen Arten der Nachahmungen, wie auch der Vorbereitungen und Auflöſungen der Diſſonanzen, welche hierzu dienen ſollen, entworfen findet. Die Auszierungen aber, welche aus der Erfindungskraft fließen, und nicht in etliche wenige Exempel eingeſchränket werden können, überlaſſe ich eines jeden ſeiner eigenen Erfindung und Geſchmacke.

23. §.

Außer den in gerader Bewegung mit einander fortgehenden Terzen und Sextengängen, beſtehen die zweyſtimmigen Cadenzen überhaupt aus Imitationen, daß eine Stimme vorträgt, und die andere nachahmet. An dieſen Imitationen haben die Bindungen großen Theil. Man bindet nämlich entweder die Secunde aus der Terze, und löſet ſie in die Terze oder Sexte auf: oder man kehret dieſes um; ſo daß aus der Sexte die Septime gebunden, und in die Sexte oder Terze aufgelöſet wird Oder man geht aus der Terze in die übermäßige Quarte, und umgekehrt,

Digitized by Google

gekehrt, aus der Sexte in die **falſche Quinte.** Oder man verzögert auf der falſchen Quinte in der Oberſtimme die Auflöſung in die Terze, woraus die **ordentliche Quarte** entſteht, die ſich nachhero in die Terze auflöſet. Wenn nun zwo Perſonen dieſe Vortheile inne haben, ſo können ſie ohne Verabredung, und ohne die Regeln der Setzkunſt zu überſchreiten, von einer Diſſonanz zur andern gehen.

24. §.

Bey einem Sextengange, wo man keine Diſſonanzen berühren will, muß eine der beyden Stimmen eine Note voraus nehmen, es ſey im Steigen, oder im Fallen; damit die andere ſich darnach richten könne; ſ. Tab. XX. Fig. 9. allwo die unterſte Stimme die Bewegung hat, und zu erkennen giebt, daß die Oberſtimme im erſten Tacte ſteigen, und hernach wieder unterwärts gehen ſolle. Bey Fig. 10. machet die Oberſtimme die Bewegung, und die unterſte folget derſelben. Wenn man in dieſen beyden Gängen die oberſte Stimme in die unterſte, und die unterſte in die oberſte verwandelt; ſo findet man die Art des Terzenganges.

25. §.

Der mit der Septime vermiſchete Sextengang iſt von zweyerley Art, nämlich ſteigend und fallend. Bey dem ſteigenden geht die Oberſtimme in die Octave, und die Unterſtimme aus der Sexte in die Septime; ſ. Tab. XX. Fig. 11. Bey dem fallenden Septimengange bindet die unterſte Stimme, und die oberſte reſolviret: auch kann die unterſte binden und auflöſen, wie im zweyten Tacte des Exempels Fig. 12. zu erſehen iſt. Wenn man bey den beyden vorigen Exempeln die erſte Stimme zur zweyten, und die zweyte zur erſten machet; ſo hat man den Terzengang, wo aus der Terze die Secunde gebunden, und in die Terze oder Sexte aufgelöſet wird.

26. §.

Die erſte Stimme, welche gemeiniglich den Vortrag thut, muß der zweyten nicht nur Gelegenheit zu antworten geben, und auf dieſelbe warten; ſondern ſie muß auch öfters, unter der Antwort, ein ſolches Intervall, welches zu einer neuen Bindung Anlaß giebt, zu wählen wiſſen: damit die Bindungen nicht alle auf einerley Art hinaus laufen. In dem Exempel bey Fig. 13. beſteht die erſte Bindung aus der kleinen Secunde; die folgende aus der mangelhaften Septime: und indem die zweyte Stimme die Figur der erſten nachmachet, bereitet ſich die erſte durch das H zur folgenden Septime, und löſet dieſe in die Sexte auf.

Die

Digitized by Google

Die zweyte Stimme bindet hierauf vermittelſt des H die Septime noch einmal; durch das Cis gegen das G, als durch die falſche Quinte, geht ſie zur Bindung, der Quarte D, u. ſ. w. wodurch das Ohr auf verſchiedene Weiſe betrogen wird.

27. §.

Die Cadenzen können auch nach Art eines Canons eingerichtet werden, wie Tab. XX. bey Fig. 14. zu erſehen. Dieſe machet die Nachahmung in der Quarte tiefer. Die auf Tab. XXI. Fig. 1. imitiret durch Quinte und Sexte; die bey Fig. 2. durch die überſteigende, in die Terze ſich auflöſende Secunde. Die bey Fig. 3. imitiret wechſelsweis durch die übermäßige Quarte und falſche Quinte, wie auch durch die Quinte und Sexte. Die bey Fig. 4. bindet aus der Terze die Secunde, und aus der Sexte die Septime. Die erſtere löſet ſich in die Sexte, und die zweyte in die Terze auf. Es kann aber dieſer Gang, wegen des Quartenſprunges, in der Transpoſition nicht über zweymal angebracht werden.

28. §.

In den hier angeführten Exempeln nun, ſind die meiſten Gänge enthalten, wodurch eine Stimme der andern, ohne Verabredung nachahmen kann. Nur iſt dabey noch zu merken, daß es auf die erſte Stimme, welche ordentlicher Weiſe den Antrag machet, hauptſächlich ankomme, die Gänge ſo einzurichten, daß es die zweyte, ſo wohl wegen der Deutlichkeit, als auch inſonderheit wegen der Tiefe und Höhe der Töne, nachmachen könne. Verſteht aber der erſte nichts von den hier erfoderlichen Regeln, ſo kann auch des zweyten ſeine Wiſſenſchaft hier nichts weiter helfen. Er muß nur ſuchen, ſo gut als möglich, dem erſten in puren Terzen und Sexten nachzugehen, und die Diſſonanzen zu vermeiden: weil es eine ſehr üble Wirkung thut, Diſſonanzen ohne Auflöſung zu hören.

29. §.

Wegen der Rückkehr zum Schluſſe der Cadenz iſt zu merken, daß die Quarte vom Endigungstone, oder die Septime von der Grundnote der Cadenz, welches einerley iſt, die Endigung der Cadenz andeute. Sie kömmt mehrentheils in der oberſten Stimme vor; wenn nämlich die Cadenz durch die Terze im Einklange ſchließt. Die zweyte Stimme hat ſich ſodann hiernach zu richten, und muß unter dieſer Quarte die falſche Quinte von der obern Stimme herunter gerechnet, anzubringen ſuchen;

um

um durch die Auflöſung in die Terze ſich zum Schluſſe zu bereiten: wie bey den oben beſchriebenen Exempeln beobachtet worden. Bey Fig. 11. Tab. XX. im vorletzten Tacte kündiget die gebundene Note C in der erſten, ſ. (a) und Fis in der zweyten Stimme, ſ. (b), das Ende an. Bey Fig. 12. thut es F mit der Septime G, ſ. (c) (d); bey Fig. 13. und 14. D mit Gis, ſ. (e) (f), (g) (h); Tab. XXI. bey Fig. 1. Es mit A, ſ. (i) (k); bey Fig. 2. G mit Cis, ſ. (l) (m); bey Fig. 3. F mit H, ſ. (n) (o); und bey Fig. 4. C mit Fis, und B mit E, ſ. (p) (q) (r) (s): worauf allemal die Triller folgen. Wenn aber die Cadenz durch die Sexte in die Octave ſchließt: ſo kömmt die Quarte des Haupttones alsdenn in die zweyte Stimme, und die übermäßige Quarte von der unterſten Stimme herauf gerechnet, als die umgekehrte falſche Quinte, in die erſte Stimme.

30. §.

Bey den Vorträgen und Nachahmungen, ingleichen bey den Vorbereitungen und Auflöſungen der Bindungen, kann man die Figuren, oder Auszierungen, nach Belieben verlängern oder verkürzen. Man betrachte Tab. XXI. Fig. 5. und 6. da die eine lang, und die andere kurz iſt. Beyde Exempel ſind aus dem bey Fig. 2. genommen. Das bey Fig. 5. iſt durch die Figuren verlängert, und das bey Fig. 6. durch Verlaſſung derſelben verkürzet worden. Auf ſolche Art kann man mit den übrigen verfahren: ſo daß, durch die Veränderung und Vermiſchung der Figuren, eben dieſelben Gänge immer wieder fremd und neu werden.

31. §.

Man hat nicht nöthig, ſich bey den Doppelcadenzen immer, wie zwar bey obigen Exempeln geſchehen, an eine ordentliche Tactart zu binden; ausgenommen in denen Figuren, welche der eine vorgemacht hat: denn dieſe müſſen in eben demſelben Zeitmaaße, und in eben der Anzahl der Noten, von dem andern nachgemachet werden. Je weniger Ordnung man im übrigen in den Cadenzen beobachtet, je beſſer iſt es: weil dadurch zugleich der Schein, als ob dieſelben vorher ausgeſonnen wären, vermieden wird. Doch wolle man hierunter nicht verſtehen, als müßten die Cadenzen überhaupt blos aus einem undeutlichen Gewirre der Einfälle beſtehen, und gar nichts melodiſches in ſich haben. Dieſes würde den Zuhörern wenig Vergnügen erwecken. Meine Meynung iſt nur, wie oben ſchon bey Gelegenheit der einfachen Cadenzen iſt berühret worden, daß die Cadenzen nicht aus einer förmlich an einander hangenden Melodie, als ein

Digitized by Google

ein Arioſo, ſondern aus zwar unterbrochenen, doch gefälligen Clauſeln beſtehen ſollen; welche Clauſeln ſo wohl mit dem geraden als ungeraden Tacte eine Aehnlichkeit haben können. Nur muß man nicht zu lange bey einerley Art bleiben, ſondern beſtändig auf eine angenehme Abwechſelung bedacht ſeyn.

32. §.

Nun iſt noch übrig, **die halbe Cadenz**, bey welcher die Oberſtimme durch die Grundſtimme vermittelſt der großen Septime gebunden, und durch die Serte in die Octave,* aufgelöſet wird, zu betrachten. Dieſe halbe Cadenz pfleget in der Mitte oder am Ende eines langſamen Stückes aus der kleinern Tonart vorzukommen, ſ. Tab. XXI. Fig. 7. Sie wurde im vorigen Zeiten beſonders im Kirchenſtyle bis zum Ekel getrieben, und iſt deswegen faſt aus der Mode gekommen. Doch kann ſie auch noch in itzigen Zeiten eine gute Wirkung thun; wenn ſie nur ſelten und an ihrem rechten Orte angebracht wird.

* Dieſe Octave iſt die Quinte der Tonart, aus welcher das Stück geht, und erfodert immer die große Terze in ihrem Accorde.

33. §.

Die Auszierungen welche über eine ſolche halbe Cadenz, wenn ſie einfach iſt, angebracht werden können, haben einen ſehr kleinen Umfang. Die Hauptnoten müſſen aus dem Accorde der Septime, von der Grundnote an gerechnet, genommen werden, und beſtehen aus der Terze und Quinte, welche über der gebundenen Septime in der Oberſtimme eine Quarte und Serte ausmachen. Man kann dieſe Noten ſo wohl von unten, als von oben nehmen; ſ. Tab. XXI. Fig. 8. Nur kömmt es darauf an, ob man die Auszierung lang oder kurz machen will. Soll ſie kurz ſeyn, ſo kann man nur die Quarte aufwärts berühren, (ſ. die Note G unter dem Buchſtaben (c) dieſer Figur,) und von da zum Schluſſe gehen. Soll ſie etwas länger ſeyn, ſo kann man die Quarte und Serte nach einander berühren, ſ. unter dem Buchſtaben (a) und (b). Will man ſie aber noch mehr verlängern, ſo kann man bis in die Septime herunter ſteigen, wie bey dieſer 8. Figur, welche die Hauptnoten zeiget, zu erſehen iſt. Die Hauptnoten aber können durch Figuren von Noten, auf verſchiedene Art verändert und vermehret werden.

Digitized by Google

34. §.

Doppelt kömmt dieſe halbe Cadenz oftmals im Trio vor. Ihre Zierrathen beſtehen aus eben den Intervallen, wie bey der einfachen. Nur iſt zu merken, daß diejenige Stimme, gegen welche die Grundſtimme die Septime bindet, den Antrag zu machen hat: die andere hingegen muß auf der Terze ſo lange warten, bis die erſte ihre Figur geendiget hat, und auf der Sexte den Triller ſchlägt. Alsdenn kann die zweyte Stimme, dieſelbe Figur, welche die erſte hatte hören laſſen, in der Quinte tiefer nachmachen; wie das Exempel bey Fig. 9. auf der XXI. Tabelle zeiget. Wenn aber die Septime in der zweyten Stimme liegt; ſo muß auch die zweyte Stimme den Vortrag thun, und die erſte, in der Quarte höher ihr nachahmen. Man ſetze in dem Exempel bey Fig. 9. die zweyte Stimme eine Octave höher, und mache ſie zur erſten Stimme; ſo wird man davon ein Muſter haben.

35. §.

Von der **Fermate** oder der Aufhaltung **ad libitum,** welche zuweilen in Singſachen, beym Anfange einer Arie, in der Singſtimme, ſehr ſelten aber bey einer concertirenden Inſtrumentalſtimme, etwan im Adagio eines Concerts, vorkömmt, iſt auch noch etwas zu bemerken. Sie beſteht mehrentheils aus zwoen, einen Quintenſprung unter ſich machenden Noten, über deren erſterer ein Bogen mit dem Puncte ſteht, ſ. Tab. XXI. Fig. 10; und wird deswegen geſetzet, damit der Sänger, welcher ein zweyſylbiges, mit einem bequemen langen Selbſtlauter verſehenes Wort, als vado, parto, u. ſ. w. darunter auszuſprechen hat, Gelegenheit haben möge, eine Auszierung dabey anzubringen. Dieſe Auszierung muß nur aus ſolchen Hauptnoten beſtehen, welche im Accorde der Grundſtimme ſtatt finden, und erlaubet keine Ausweichung in andere Tonarten. Das Exempel Tab. XXI. Fig. 11. kann zum Muſter dienen. Ein Sänger kann ſich vorſtellen, als wenn es in dem ſeiner Stimme eigenen Schlüſſel geſchrieben wäre. Die erſte Note unter dem Bogen mit einem Puncte, kann als eine Haltung, (meſſa di voce) ſo lange als es der Athem erlaubet, mit Zu- und Abnehmen des Tones gehalten werden; doch ſo, daß man noch ſo viel Athem übrig behalte, als nöthig iſt, die folgende Auszierung in demſelben Athem zu endigen. Will man die Figuren, woraus dieſer ganze Zierrath beſteht, zergliedern; ſo kann ſolcher in verſchiedene Theile getheilet, und immer um eine Figur verkürzet werden; wie die darüben befindlichen Buchſtaben zeigen. Z. E. Man

Digitized by Google

kann entweder die Figuren unter den Buchſtaben (b) (c), oder die unter (a) (b) (c) (d), oder die unter (a) (b) (c) (d) (e), oder die unter (a) (b) (c) (d) (e) (f) weglaſſen, ohne daß es aufhöret eine Auszierung zu bleiben. Wie nun hier die Intervalle durch den Accord in die Höhe ſteigen; ſo kann man auch durch denſelben Accord in die Tiefe gehen; wenn man nur die Figuren ſo einrichtet, daß man zum wenigſten, bey Endigung des Zierraths, die Anfangsnote wieder berühre; und nicht von unten, ſondern von oben in die letzte Figur mit dem Triller, falle: weil dieſer Triller über der Terze, nicht von unten, ſondern von oben ſeinen Urſprung haben muß. Nach dieſem Triller muß kein Nachſchlag gemacht werden: und wenn ſolches auch von den größten Sängern begangen würde, ſo iſt und bleibt es dennoch ein Fehler. Es muß vielmehr dieſer Schluß ſo geſungen oder geſpielet werden, wie hier in Noten ausgedrücket iſt. Im Hauptſtücke von den willkührlichen Veränderungen, im 36. §., iſt hiervon weitläuftiger gehandelt worden.

36. §.

Der Schlußtriller der Cadenzen, in Stücken, die aus der kleinern Tonart gehen, wird zuweilen, doch mehrentheils nur beym Singen, anſtatt auf der Quinte, auf der Sexte geſchlagen. Man verfährt damit wie im XIII. Hauptſtücke, 36. §. Tab. XV. Fig. 21. (d) von dem Einſchnitte in die Terze iſt gelehret worden. Ob nun wohl dieſe Art die Cadenz zu beſchließen, wenn ſie zu rechter Zeit, und mit guter Art angebracht wird, eben keine üble Wirkung thut; ſo iſt doch nicht zu rathen, damit allzuverſchwenderiſch umzugehen: wie es einige Sänger zu machen pflegen, wenn ſie faſt allezeit im zweyten Theile der Arie, wenn ſolcher in der kleinern Tonart ſchließt, den Schlußtriller auf die obenbeſchriebene Art machen. Am Ende eines Stücks klingt ein dergleichen Triller etwas einfältig; und ſo gebräuchlich der im 36. §. des XIII. Hauptſt. beſchriebene, in der Mitte des Stücks itzo noch iſt, ſo ſehr iſt dieſer beym Ende deſſelben hingegen, faſt aus der Mode gekommen, und verräth folglich das Alterthum. Die Haupturſache aber warum man ihn nur bey ſehr ſeltenen Fällen brauchen muß, iſt, weil hierzu die Sexte und Quarte im Accompagnement erfodert würde. Weil nun ordentlicher Weiſe vor dem Schluſſe eines Stücks die große Terze und reine Quinte angeſchlagen werden muß; welcher Accord aber mit dem Triller auf der Sexte keinen Verhalt hat: ſo würde dieſes am Ende des Stückes einen Uebelklang zurück laſſen, und folglich dem Gehöre mehr Verdruß als Vergnügen erwecken.

Digitized by Google

Das XVI. Hauptſtück.

Was ein Flötenist zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Muſiken ſpielet.

1. §.

Iſt ein Lehrbegieriger nun dieſer Anweiſung, unter der Aufſicht eines guten Lehrmeiſters, in allen Stücken gefolget, und hat das darinn enthaltene wohl begriffen, und recht in Uebung gebracht: ſo wird er im Stande ſeyn, ſich bey öffentlichen Muſiken mit Ehren hören zu laſſen. Ich will mich bemühen, ihm bey dieſer Gelegenheit, wenn er ſeine erlangte Wiſſenſchaft wieder an den Mann bringen will, noch mit einigen hierzu nöthigen Regeln, Erinnerungen, und gutem Rathe, an die Hand zu gehen.

2. §.

Vor allen Dingen muß er auf eine reine Stimmung ſeines Inſtruments bedacht ſeyn. Iſt ein Clavicymbal bey dem Accompagnement zugegen, wie mehrentheils einer zugegen iſt, ſo muß er die Flöte darnach einſtimmen. Die meiſten nehmen zwar das zweygeſtrichene D hierinn zum Richter, und zum Grundtone: allein ich rathe, daß er, wenn anders die Flöte in ſich ſelbſt ſo rein geſtimmet iſt, als ſie ſeyn ſoll, vielmehr das zweygeſtrichene F dazu erwähle.

3. §.

Muß er an einem kalten Orte ſpielen, ſo kann er die Flöte mit dem Clavicymbal gleichlautend ſtimmen. Bey ſehr warmem Wetter aber, muß er ein wenig tiefer ſtimmen: weil die Natur der Blasinſtrumente, der beſaiteten ihrer, in dieſem Stücke ganz entgegen iſt. Die erſten werden durch die Wärme, folglich auch durchs Blaſen, höher; die andern hingegen werden tiefer. Durch die Kälte geſchieht das Gegentheil.

4. §.

Zu einem Stücke aus dem Es oder As kann er die Flöte ein wenig tiefer, als zu allen andern Tönen ſtimmen: weil die Töne mit dem b um ein Komma höher ſind, als die mit dem Kreuze.

5. §.

An einem großen Orte, es ſey in einem Opernhauſe, in einem Saale, oder wo zwey, drey, oder mehr eröfnete Zimmer nach einander folgen, muß er die Flöte niemals von Weitem, zu der von ihm entferneten Muſik einſtimmen, ſondern allezeit in der Nähe. Denn der Klang der Töne erniedriget ſich in der Ferne, je weiter, je mehr. Wenn er in der Ferne recht rein zu ſtimmen glaubete; ſo würde er dennoch, in der Nähe, gegen die andern zu tief ſeyn.

6. §.

Bey kalter Witterung muß er die Flöte in gleicher Wärme zu erhalten ſuchen: ſonſt wird er bald tief, bald hoch ſtimmen.

7. §.

Sollten, zufälliger Weiſe, die Violinen höher geſtimmet ſeyn, als der Clavicymbal; welches leicht geſchehen kann, wenn ihre Quinten nicht, wie bey dem Claviere in Obacht genommen werden muß, unter ſich, ſondern vielmehr über ſich ſchwebend geſtimmet worden; ſo daß dadurch bey vier Saiten, die in Quinten geſtimmet werden, ein merklicher Unterſchied ſich äuſſert; ſo muß ſich der Flöteniſt, weil die übrigen Inſtrumente mehr, als der Flügel gehöret werden, aus Noth, mit der Flöte nach den Violinen richten. Es thut dieſes aber freylich, wenn man wechſelsweiſe, bald vom Claviere, bald von den Violinen begleitet wird, eine üble Wirkung: und wäre zu wünſchen, daß ein jeder ſein Inſtrument, ſo wohl in ſich ſelbſt rein ſtimmen, als auch mit dem Clavicymbal gleichlautend machen möchte; um das Vergnügen der Zuhörer nicht zu verringern. Es verſteht ſich aber, ohne mein Erinnern, daß dieſer Fehler nicht leicht von vernünftigen und erfahrnen Tonkünſtlern, welche die Muſik ſo lieben wie ſie ſollen, begangen wird; ſondern vielmehr nur von ſolchen, welche ihre Kunſt als ein Handwerk, und als ein Muß, mit Widerwillen treiben.

8. §.

Iſt das Accompagnement ſehr zahlreich: ſo kann der Flöteniſt die Flöte zum Allegro ein wenig tiefer ſtimmen, ſie etwas mehr auswärts drehen, und folglich ſtärker blaſen; damit er von dem Accompagnement, wenn es etwan unbeſcheiden ſeyn ſollte, nicht unterdrücket werde.

Bey

Digitized by Google

Bey dem Adagio hingegen muß er ſo ſtimmen, daß er bequem, ohne die Flöte durch gar zu ſtarkes Blaſen zu übertreiben, ſpielen könne. Hierbey iſt nöthig, daß er den Pfropf, aus ſeinem gewöhnlichen Orte, um einen guten Meſſerrücken breit, tiefer in die Flöte hinein drücke, ſ. IV. Hauptſt. 26. §. Bey dem darauf folgenden Allegro aber, muß er nicht vergeſſen, den Pfropf bis an den vorigen Ort wieder zurück zu ziehen.

9. §.

Auf die begleitenden Inſtrumente muß er beſtändig hören, ob er mit denſelben immer in einerley Stimmung ſey; damit er weder zu hoch, noch zu tief ſpiele. Denn ohne dieſe Reinigkeit der Intonation bleibt der allerbeſte und deutlichſte Vortrag mangelhaft.

10. §.

Die Flöte muß er ſo halten, daß der Wind ungehindert in die Ferne gehen könne. Er muß ſich in Acht nehmen, daß er nicht etwan denen, welche ſehr nahe zu ſeiner Rechten ſtehen, in die Kleider blaſe: wodurch der Ton ſchwach und dumpfig wird.

11. §.

Hat ein angehender Flötenſpieler ſich bey ſeiner bisherigen beſondern Uebung angewöhnet, den Tact mit dem Fuße zu markiren: ſo muß er ſich deſſen, bey öffentlichen Muſiken, ſo viel als möglich iſt, enthalten. Iſt er aber noch nicht im Stande, ohne dieſe Beyhülfe, ſich im Tacte zu erhalten; ſo thue er es heimlich: um weder ſeine Schwäche bekannt, noch ſeine Accompagniſten verdrüßlich zu machen. Sollte aber dennoch die Noth bisweilen das Tactſchlagen erfodern; wenn etwan einer oder der andere im Tacte eilete, oder zögerte; wodurch der Concertiſt gehindert wird, die Paſſagien rund, deutlich, und in ihrer gehörigen Geſchwindigkeit zu ſpielen: ſo ſuche er lieber durch etwas ſtärkeres Blaſen, und beſonderes Markiren der Noten, welche in den Niederſchlag des Tactes treffen, dieſen Fehler zu bemänteln; als mit dem Fuße zu ſchlagen: welches nicht ein jeder vertragen kann.

12. §.

Sollte bisweilen ein durch viele Perſonen begleitetes Concert entweder geſchwinder, oder langſamer, als es ſeyn ſoll, angefangen werden; und dabey durch gähling Veränderungen des Zeitmaaßes, wenn man ſie alſobald verlangen wollte, eine Unordnung und Verwirrung zu befürchten ſeyn: ſo thut ein Concertiſt, wofern nur der Unterſchied nicht gar zu groß iſt, wohl, wenn er das Ritornell ſo endigen läßt, wie

es

es angefangen worden. Bey der darauf folgenden Solopaſſagie aber, kann er durch einen deutlichen und recht markireten Anfang derſelben, das rechte Tempo zu erkennen geben.

13. §.

Iſt der Flöteniſt, der ſich öffentlich will hören laſſen, furchtſam, und noch nicht gewohnt, in Gegenwart vieler Menſchen zu ſpielen; ſo muß er ſeine Aufmerkſamkeit, in währendem Spielen, nur allein auf die Noten, die er vor ſich hat, zu richten ſuchen; niemals aber die Augen auf die Anweſenden wenden: denn hierdurch werden die Gedanken zerſtreuet, und die Gelaſſenheit geht verlohren. Er unternehme nicht ſolche ſchwere Sachen, die ihm bey ſeiner beſondern Uebung noch niemals gelungen ſind; er halte ſich vielmehr an ſolche, die er ohne Anſtoß wegſpielen kann. Die Furcht verurſachet eine Wallung des Geblüthes, wodurch die Lunge in ungleiche Bewegung gebracht wird, und die Zunge und Finger ebenfalls in eine Hitze gerathen. Hieraus entſteht nothwendiger Weiſe ein im Spielen ſehr hinderliches Zittern der Glieder: und der Flötenſpieler wird alſo nicht im Stande ſeyn, weder lange Paſſagien in einem Athem, noch beſondere Schwierigkeiten, ſo wie bey einer gelaſſenen Gemüthsverfaſſung, herauszubringen. Hierzu kömmt auch noch wohl, daß er bey ſolchen Umſtänden, abſonderlich bey warmem Wetter, am Munde ſchwitzet; und die Flöte folglich nicht am gehörigen Orte feſt liegen bleibt, ſondern unterwärts glitſchet: wodurch das Mundloch derſelben zu viel bedecket, und der Ton, wo er nicht gar außen bleibt, doch zum wenigſten zu ſchwach wird. Dieſem letztern Uebel bald abzuhelfen; wiſche der Flöteniſt den Mund und die Flöte rein ab, greife nachdem in die Haare, oder Perúke, und reibe den am Finger klebenden feinen Puder an den Mund. Hierdurch werden die Schweißlöcher verſtopfet; und er kann ohne große Hinderniß weiter ſpielen.

14. §.

Aus dieſen Urſachen iſt einem jeden, der vor einer großen Verſammlung ſpielen muß, zu rathen, daß er nicht eher ein ſchweres Stück zu ſpielen unternehme, als bis er fühlet, daß er ſich in einer vollkommenen Gelaſſenheit befinde. Die Zuhörer können nicht wiſſen, wie ihm zu Muthe iſt; und beurtheilen ihn alſo, zumal wenn es das erſtemal iſt, daß er vor ihnen ſpielet, nur nach dem, was ſie hören, nicht aber nach dem, was er vor ſich auszuführen fähig iſt. Es gereichet überhaupt allezeit zu größerm

Vor=

Digitized by Google

Vortheile, wenn man ein leichtes Stück reinlich, und ohne Fehler, als wenn man das allerſchwerſte Stück mangelhaft ſpielet.

15. §.

Wenn unſerm Flöteniſten bey der öffentlichen Ausführung ſeines Stücks einige Paſſagien nicht ſollten gelungen ſeyn; ſo ſpiele er ſelbige ſo lange vor ſich zu Hauſe, ſo wohl langſam, als geſchwind durch, bis er ſie mit eben derſelben Fertigkeit, als die übrigen, heraus bringen kann: damit die Accompagniſten inskünftige ſich nicht genöthiget finden, ihm hier und da nachzugeben; denn dieſes würde den Zuhörern weder Vergnügen bringen, noch dem Flöteniſten Ehre machen.

16. §.

Hat einer, durch viele Uebung eine große Fertigkeit erlanget, ſo muß er derſelben doch nicht misbrauchen. Sehr geſchwind, und zugleich auch deutlich ſpielen, iſt zwar ein beſonderes Verdienſt; es können aber gleichwohl öfters, wie die Erfahrung lehret, große Fehler daraus entſtehen. Man wird dergleichen inſonderheit bey jungen Leuten, die weder die rechte reiſe Beurtheilungskraft, noch die wahre Empfindung haben, wie jedes Stück nach ſeinem eigentlichen Zeitmaaße und Geſchmacke zu ſpielen ſey, gewahr. Solche junge Leute ſpielen mehrentheils alles, was ihnen vorkömmt, es ſey Preſto, oder Allegro, oder Allegretto, in einerley Geſchwindigkeit. Sie glauben wohl gar ſich dadurch vor andern beſonders hervor zu thun; da ſie doch, durch die übertriebene Geſchwindigkeit, nicht nur das Schönſte der Compoſition, ich meyne das untermiſchete Cantabile; verſtümmeln und vernichten; ſondern auch, bey Uebereilung des Zeitmaaßes, ſich angewöhnen, die Noten falſch und undeutlich vorzutragen. Wer ſich nun hierinne nicht bey Zeiten zu verbeſſern ſuchet, der bleibet in dieſem Fehler, welchen das Feuer der Jugend verurſachet, wo nicht immer, doch zum wenigſten bis weit in die männlichen Jahre, ſtecken.

17. §.

Bey der Wahl der Stücke, womit ſich ein Flöteniſt und jeder Concertiſt will hören laſſen, muß er ſich nicht nur nach ſich ſelbſt, nach ſeinen Kräften und ſeiner Fähigkeit, ſondern auch nach dem Orte wo er ſpielet, nach dem Accompagnement welches ihn begleitet, nach den Umſtänden worinn er ſpielet, und nach den Zuhörern, vor denen er ſich will hören laſſen, richten.

Digitized by Google

18. §.

An einem großen Orte, wo es ſtark ſchallet, und wo das Accompagnement ſehr zahlreich iſt, machet eine große Geſchwindigkeit mehr Verwirrung, als Vergnügen. Er muß alſo bey ſolchen Gelegenheiten Concerte erwählen, welche prächtig geſetzet, und mit vielem Uniſon vermiſchet ſind; Concerte, bey denen ſich die harmoniſchen Sätze nur immer zu ganzen oder zu halben Tacten ändern. Der an großen Orten allezeit entſtehende Wiederſchall verlieret ſich nicht ſo geſchwind; ſondern verwickelt die Töne, wenn ſie gar zu geſchwinde mit einander abwechſeln, dergeſtalt unter einander, daß ſowohl Harmonie, als Melodie unverſtändlich wird.

19. §.

In einem kleinen Zimmer, wo wenig Inſtrumente zur Begleitung da ſind, kann man hingegen Concerte nehmen, die eine galante und luſtige Melodie haben, und worinnen die Harmonie ſich geſchwinder ändert, als zu halben und ganzen Tacten. Dieſe laſſen ſich geſchwinder ſpielen, als ene.

20. §.

Wer ſich öffentlich will hören laſſen, der muß die Zuhörer, und abſonderlich diejenigen darunter, an denen ihm am meiſten gelegen iſt, wohl in Betrachtung ziehen. Er muß überlegen, ob ſie Kenner oder keine Kenner ſind. Vor Kennern kann er etwas mehr ausgearbeitetes ſpielen, worinne er Gelegenheit hat, ſeine Geſchiklichkeit ſowohl im Allegro, als Adagio zu zeigen. Vor puren Liebhabern, die nichts von der Muſik verſtehen, thut er hingegen beſſer, wenn er ſolche Stücke vorbringt, in welchen der Geſang brillant und gefällig iſt. Das Adagio kann er alsdenn auch etwas geſchwinder, als ſonſt ſpielen; um dieſer Art von Liebhabern nicht lange Weile zu machen.

21. §.

Mit Stücken, die in einer ſehr ſchweren Tonart geſetzet ſind, muß man ſich nicht vor jedermann, ſondern nur vor ſolchen Zuhörern hören laſſen, die das Inſtrument verſtehen, und die Schwierigkeit der Tonart auf demſelben einzuſehen vermögend ſind. Man kann nicht in einer jeden Tonart das Brillante und Gefällige, ſo wie es die meiſten Liebhaber verlangen, reinlich heraus bringen.

22. §. Um

22. §.

Um ſich bey den Zuhörern gefällig zu machen, giebt es einen großen Vortheil, wenn man die Gemüthsneigungen derſelben kennet. Ein choleriſcher Menſch kann mit prächtigen und ernſthaften Stücken, ein zur Traurigkeit geneigter mit tiefſinnigen, chromatiſchen und aus Molltönen geſetzeten Stücken, ein luſtiger, aufgeweckter Menſch aber, mit luſtigen und ſcherzhaften Stücken, befriediget werden. Beobachtet nun ein Muſikus dieſes nicht, woferne er kann; oder thut er wohl gar das Gegentheil: ſo wird er bey keinem Zuhörer von dieſer Art ſeinen Endzweck vollkommen erreichen.

23. §.

Dieſe Regel der Klugheit wird gemeiniglich von denen, die man wirklich vor gelehrte und geſchickte Tonkünſtler erkennen muß, am allerwenigſten beobachtet. Anſtatt daß ſie ſich zuerſt, durch gefällige und begreifliche Stücke, bey ihren Zuhörern einſchmeicheln ſollten; ſchrecken ſie dieſelben vielmehr, aus Eigenſinn, gleich Anfangs, mit ihrer Gelehrſamkeit, ſo nur für die Kenner gehöret, ab: womit ſie doch öfters nichts mehr, als den Namen eines gelehrten Pedanten davon tragen. Wollten ſie ſich aber auf eine billige Art bequemen: ſo würde ihnen mehr Gerechtigkeit, als insgemein geſchieht, wiederfahren.

24. §.

Wegen der Auszierungen im Adagio, muß ſich der Flötenïſt, außer dem was oben geſaget worden, auch nach den Stücken, ob ſolche zwey- drey- oder mehrſtimmig geſetzet ſind, richten. Bey einem Trio laſſen ſich wenig Manieren anbringen. Der zweyten Stimme muß die Gelegenheit nicht benommen werden, das Ihrige gleichfalls zu machen. Die Manieren müſſen von ſolcher Art ſeyn, daß ſie ſich ſowohl zur Sache ſelbſt ſchicken, als auch von dem Ausführer der andern Stimme können nachgemachet werden. Man muß ſie nur bey ſolchen Gängen anbringen, die aus Nachahmungen beſtehen, es ſey in der Quinte höher, in der Quarte tiefer, oder auf eben demſelben Tone. Haben beyde Stimmen, in Sexten oder Terzen, einerley Melodie gegen einander: ſo darf nichts zugeſetzet werden; es ſey denn, daß man vorher mit einander abgeredet hätte, einerley Veränderungen zu machen. Mit dem Piano und Forte muß ſich immer einer nach dem andern richten; damit das Ab- und Zunehmen des Tones zu gleicher Zeit geſchehe. Hat aber einer von beyden dann und wann eine Mittelſtimme, ſo daß die Noten hauptſächlich geſetzet ſind, um

Digitized by Google

die Harmonie auszufüllen: ſo müß dieſer ſchwächer ſpielen als der andere, welcher zu der Zeit die Hauptmelodie hat: damit die Gänge, welche keine Melodie haben, nicht zur Unzeit hervorragen. Haben beyde Stimmen entweder Nachahmungen gegen einander, oder ſonſt einen ähnlichen Geſang, es ſey in Terzen oder Sexten; ſo können beyde in einerley Stärke ſpielen.

25. §.

Machet einer im Trio eine Manier, ſo muß ſie der andere, wenn er, wie es ſeyn ſollte, Gelegenheit hat ſie nachzumachen, auf gleiche Art vortragen. Iſt er aber im Stande noch etwas Geſchicktes mehr zuzuſetzen, ſo thue er es am Ende der Manier; damit man ſehe, daß er dieſelbe ſo wohl ſimpel nachmachen, als auch verändern könne: denn es iſt leichter etwas vor- als nachzumachen.

26. §.

Ein angehender Concertiſt unternehme nicht, mit jemanden, dem er nicht gewachſen iſt, ein Trio zu ſpielen, wo er nicht verſichert iſt, daß der andere ſich herablaſſen, und ihm bequemen werde; ſonſt kömmt er gewiß zu kurz. Das Trio iſt eigentlich der Probierſtein, an welchem man die Stärke und Einſicht zwoer Perſonen am beſten beurtheilen kann. Ein Trio, wenn es anders gute Wirkung thun ſoll, erfodert auch, daß es von zwo Perſonen, welche einerley Vortrag haben, ausgeführet werde: und wenn dieſes geſchieht, ſo halte ich es für eine der ſchönſten und vollkommenſten Arten von Muſik. Ein Quatuor iſt dieſem gleich, und an Harmonie noch reicher; wenn es anders, wie es wohl ſollte, mit vier Stimmen obligat, das iſt, daß keine Stimme ohne Schaden des Ganzen wegbleiben kann, geſetzet iſt. Hier iſt noch weniger Freyheit etwas von willkührlichen Manieren zuzuſetzen, als im Trio. Die beſte Wirkung hat man zu gewarten, wenn man den Geſang reinlich und unterhalten ſpielet.

27. §.

In einem Concert hat man, zumal im Adagio, in Anſehung der Manieren, mehr Freyheit, als im Trio: doch muß man beſtändig auf die begleitenden Stimmen Achtung geben, ob ſie melodiſche Bewegungen, oder nur bloße Harmonie haben. Iſt das erſte; ſo muß man den Geſang ſimpel ſpielen. Iſt aber das andere; ſo kann man von Auszierungen machen was man will: wenn man nur nicht wider die Regeln der Harmonie, des Geſchmackes, und der Vernunft handelt. Man iſt vor Fehlern

Digitized by Google

lern mehr geſichert, wenn man im Adagio, in der Rolle der Concertſtimme, die Grundſtimme mit unter die obere ſchreibt: denn man kann die übrigen Stimmen deſto leichter daraus errathen.

28. §.

Wenn der Flöteniſt ein wohlgeſetztes Ritornell, in einem Arioſo, welches mit Dämpfern, oder ſonſt piano geſpielet werden ſoll, und deſſen Melodie im Solo zu Anfange wieder vorkömmt, mit der Flöte mitſpielen wollte: ſo würde ſolches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitſänge; oder als wenn einer in einem Trio, anſtatt der Pauſen, des andern ſeine Stimme mitſpielete. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt; ſo wird das darauf folgende Solo der Flöte viel beſſern Eindruck machen, als ſonſt geſchehen würde.

29. §.

In einem Solo hat man eigentlich die meiſte Freyheit, ſeine eigenen Einfälle, wenn ſie gut ſind, hören zu laſſen: weil man es da nur mit einer Gegenſtimme zu thun hat. Hier können ſo viele Auszierungen, als der Geſang und Harmonie leidet, angebracht werden.

30. §.

Hat ein Flöteniſt mit einer Singſtimme zu concertiren; ſo muß er ſuchen, ſich mit derſelben, im Tone und in der Art des Vortrages, ſo viel als möglich iſt, zu vereinigen. Er darf nichts verändern, als nur da, wo ihm durch Nachahmungen Gelegenheit dazu gegeben wird. Die Manieren müſſen von ſolcher Art ſeyn, daß ſie die Simme nachmachen kann: weswegen er die weitläuftigen Sprünge vermeiden muß. Hat aber die Stimme einen ſimpeln Geſang, und die Flöte beſondere Bewegungen darüber: ſo kann er ſo viel zuſetzen, als er für gut befindet. Pauſiret die Stimme, ſo kann er mit noch mehrerer Freyheit ſpielen. Iſt die Stimme ſchwach, und man muſiciret in einem Zimmer: ſo muß der Flöteniſt mehr ſchwach, als ſtark ſpielen. Auf dem Theater hingegen kann er etwas ſtärker blaſen: weil da das Piano mit der Flöte nicht viel Wirkung thut. Doch muß er den Sänger nicht mit gar zu vielen Veränderungen überhäufen: damit derſelbe, weil er auswendig ſingen muß, nicht in Unordnung gebracht werde.

31. §.

Es iſt viel vortheilhafter für einen Tonkünſtler, wenn er immer etwas von ſeiner Wiſſenſchaft zum Hinterhalte behält; um ſeine Zuhörer

Digitized by Google

mehr als einmal überraſchen zu können: als wenn er gleich das erſtemal ſeine ganze Wiſſenſchaft ausſchüttet; und man ihn alſo ein für allemal gehöret hat.

32. §.

Wenn er von jemanden erſuchet wird, ſich hören zu laſſen, ſo thue er es bald, und ohne viele Grimaſſen oder verſtellete Beſcheidenheit. Hat er aber ſein Stück geendiget; ſo dringe er ſich nicht auf, mehr zu ſpielen, als von ihm verlanget wird: damit man ihn nicht wieder ſo viel bitten müſſe aufzuhören, als man ihn bitten mußte anzufangen: wie man insgemein den Virtuoſen nachſaget.

33. §.

Obwohl der Beyfall der Zuhörer zu einer Aufmunterung dienen kann: ſo muß man, deſſen ungeachtet, durch das überflüſſige Loben, welches bey der Muſik zum Misbrauche worden, vielleicht weil es einige phantaſtiſche Ignoranten unter den welſchen Sängern, bey aller ihrer Unwiſſenheit, faſt als eine Pflicht, die man ihrem bloßen Namen ſchuldig ſeyn ſoll, verlangen, ſich nicht verführen laſſen. Man muß ſolches vielmehr, zumal wenn man es von guten Freunden erhält, eher für eine Schmeicheley, als für eine Wahrheit annehmen. Die rechte Wahrheit kann man eher durch vernünftige Feinde, als durch ſchmeichleriſche Freunde, erfahren. Findet man aber einen verſtändigen, treuen, und von der Schmeicheley entferneten Freund, welcher gleich durchgeht; das, was zu loben iſt, lobet, und das, was zu tadeln iſt, tadelt: ſo hat man ſolchen billig als einen großen Schatz anzuſehen, ſeinen Ausſprüchen zu trauen, und nach denſelben entweder ein Herz zu faſſen, oder auf Beſſerung bedacht zu ſeyn. Sollten ſich hingegen zuweilen einige finden, welche nur tadeln, niemals aber loben; welche, vielleicht aus verborgenen Abſichten, alles was ein anderer, den ſie für geringer halten, als ſich ſelbſt, vorbringt, zu verwerfen ſuchen: ſo muß man ſich dadurch eben auch nicht ganz und gar niederſchlagen laſſen. Man ſuche vielmehr ſeiner Sache immer gewiſſer zu werden; man erforſche mit Fleiß in weit ſie Recht haben; man befrage andere Verſtändigere darum. Findet man etwas, das beſſer ſeyn könnte, ſo verbeſſere man es ſorgfältig; und vertrage im übrigen eine übertriebene Tadelſucht, mit einer großmüthigen Gelaſſenheit.

Das

Digitized by Google

Das XVII. Hauptſtück.

Von den Pflichten derer, welche accompagniren, oder die einer concertirenden Stimme zugeſelleten Begleitungs- oder Ripienſtimmen ausführen.

1. §.

Wer die alte Muſik gegen die neue, und den Unterſchied, der ſich nur ſeit einem halben Jahrhunderte her, von zehn zu zehn Jahren, darinne geäußert hat, betrachtet; der wird finden, daß die Componiſten, in Erfindung der, zu lebhafter Ausdrückung der Leidenſchaften, erfoderlichen Gedanken, ſeit verſchiedenen Jahren, mehr als jemals nachſuchen, und ſie ins Feine zu bringen, ſich bemühen. Dieſes Nachſuchen in der Setzkunſt aber, würde von wenig Nutzen ſeyn, ſo ferne es nicht auch zu gleicher Zeit, in Anſehung der Ausführung (execution) geſchähe.

2. §.

Ein jeder Gedanke kann auf verſchiedene Art, ſchlecht, mittelmäßig, und gut vorgetragen werden. Ein guter und deutlicher, und jeder Sache gemäßer Vortrag kann einer mittelmäßigen Compoſition aufhelfen; ein undeutlicher und ſchlechter hingegen, kann die beſte Compoſition verderben.

3. §.

Da nun die Erfahrung zeiget, daß es, durch der Componiſten Bemühen neue Gedanken zu erfinden, dahin gekommen iſt, daß den Ripienſtimmen itziger Zeit weit mehr zugemuthet wird, als vor dieſem; und daß in gegenwärtigen Zeiten manche Ripienſtimme ſchwerer zu ſpielen iſt, als vor Alters vielleicht ein Solo war: ſo folget nothwendig hieraus, daß auch die Ausführer der Ripienſtimmen, ſo ferne die Componiſten ihren Ent-

zweck

zweck erreichen ſollen, gegenwärtig viel ein mehreres zu wiſſen nöthig haben, als vor Alters nicht erfodert wurde.

4. §.

Betrachtet man aber den Zuſtand der meiſten Muſiken, ſo wohl an Höfen, als in Republiken und Städten, ſo findet ſich im Accompagnement, vornehmlich wegen der großen Ungleichheit im Spielen, eine ſo große Unvollkommenheit, die ſich keiner einbilden kann, er habe ſie denn ſelbſt erfahren: woraus nichts anders zu ſchlüßen iſt, als daß manche ſchöne Compoſition verſtümmelt werden müſſe; und daß die Ausführung deswegen einer Verbeſſerung nothwendig bedürfe.

5. §.

Zu dieſer Verbeſſerung kann durch nichts anders, als entweder durch einen mündlichen oder ſchriftlichen Unterricht, der Grund gelegt werden. Da nun das erſtere ſelten geſchieht: weil es bey den meiſten Muſiken an einem guten Anführer, der die gehörige Einſicht hat, fehlet; das letztere aber, meines Wiſſens, noch niemals geſchehen iſt: ſo habe ich mich zu dem Ende entſchloſſen, hiermit einen Anfang und Verſuch zu machen, denen, ſo eine aufrichtige Begierde haben, ihren Pflichten im Accompagnement eine Gnüge zu leiſten, mit meiner wenigen, doch aus langer Erfahrung und Uebung erlangten Einſicht, zu dienen; und das, was bey dem Accompagnement am meiſten beobachtet werden muß, ſo viel als möglich iſt, zu erklären.

6. §.

Damit ein jeder das, was ihn insbeſondere angeht, ohne vieles Nachſuchen gleich finden könne, will ich dieſes Hauptſtück in verſchiedene Abſchnitte eintheilen; und erſtlich die Eigenſchaften eines Anführers der Muſik beſchreiben; alsdenn die Pflichten, ſo dem Ausführer einer jeden von den begleitenden Stimmen insbeſondere obliegen, bemerken; zuletzt aber, einige nothwendige Anmerkungen, welche alle Begleiter zugleich angehen, beyfügen. Die Lehre vom Bogenſtriche, und was dem anhängig iſt, handele ich zwar bey den Pflichten der Violiniſten allein ab: weil aber doch dabey vieles mit vorkömmt, welches ſich auch die Bratſchiſten und Baßinſtrumentiſten zu Nutze machen können; und ich ſolches, um nicht ohne Noth weitläuftig zu werden, bey den Abſchnitten ſo dieſen Inſtrumenten gewidmet ſind, nicht nochmals habe wiederholen wollen: ſo werden alle übrigen Bogeninſtrumentiſten wohl thun, wenn ſie auch dieſen Abſchnitt durchzuleſen belieben wollen. Was aber den Strich eines jeden

Digitized by Google

jeden der Mittel- und Baßinſtrumente nur allein angeht, habe ich in dem einem jeglichen gewidmeten Abſchnitte, bemerket.

Des XVII. Hauptſtücks

I. Abſchnitt.

Von den Eigenſchaften eines Anführers der Muſik.

1. §.

Es iſt nicht möglich, daß ein Anführer, ſo gut er auch ſeyn mag, die gute Ausnahme der Muſik allein bewerkſtelligen könne: wo nicht ein jeder, der ihm zugeordneten, das Seinige auch gehörig beytragen will. Ich habe aber, an verſchiedenen Orten, bey großen Orcheſtern, wahrgenommen, daß, wenn eben dieſelben Perſonen, bald von einem, bald von einem andern, ſind angeführet worden, die Wirkung doch, unter des einen Anführung immer beſſer, als unter des andern ſeiner, erfolget iſt. Ich ſchlüße alſo hieraus, daß man dieſe ungleiche Wirkung, nicht den Ripieniſten, ſondern den Anführern, zuſchreiben müſſe: und daß folglich ein Großes auf den Anführer ankomme.

2. §.

Da nun dem alſo iſt: ſo wäre zu wünſchen, daß, um die Muſik je mehr und mehr in eine allgemeine Aufnahme zu bringen, an einem jeden Orte, wo eine Muſik aufgerichtet iſt, zum wenigſten nur ein geſchickter und erfahrner Muſikus ſich befände, der nicht allein die Einſicht eines deutlichen Vortrags hätte, ſondern auch, nebſt der Harmonie, etwas von der Setzkunſt verſtünde, um die Art, womit ein jedes Stück ausgeführet werden muß, recht treffen zu können: damit die Compoſition nicht auf ſo mancherley Weiſe verſtümmelt und verderbet würde. Man ſollte

Digitized by Google

ſich um einen Mann bemühen, der ſo wohl die Gabe, als die Aufrichtigkeit, andern die ihnen nöthigen Wiſſenſchaften beyzubringen, beſäße. Es würden ſodann, in kurzer Zeit, ſo wohl beſſere Soloſpieler, als Ripieniſten, zum Vorſchein kommen. Denn es iſt nicht zu läugnen, daß zum Wachsthume, oder der Verbeſſerung eines Orcheſters, eben nicht höchſtnothwendig ſey, an einem jeden Orte, oder bey einer jeden Muſik, einen beſonders guten Componiſten zu haben. Es fehlet nicht an ſehr vielen guten muſikaliſchen Stücken: wenn man ſolche nur vernünftig und wohl zu wählen weis. Es kömmt vielmehr, und zwar hauptſächlich, auf einen, mit obengemeldeten Eigenſchaften geziereten, guten Anführer an. Allein, ſo werden, leider, öfters nur ſolche zu Anführern erwählet, die entweder durch das Vorrecht der Jahre in einem Orcheſter hinauf rücken: oder es wird etwan einer eingeſchoben, der das Glück hat, ſich mit einem vielleicht auswendig gelernten Solo oder Concert einzuſchmeicheln: ohne weiter zu unterſuchen, ob er auch die gehörige Wiſſenſchaft, andere anzuführen, beſitze. Bisweilen wird die Wahl gar zufälliger Weiſe getroffen. Und dieſes iſt um ſo viel weniger zu verwundern, wenn die Wahl, wie nicht ſelten geſchieht, ſolchen Leuten aufgetragen wird, die wenig oder gar nichts von der Muſik verſtehen. Iſt nun einer von dieſen Fehlern bey der Wahl vorgefallen, ſo kann man ſich bey einem dergleichen Orcheſter eher einen Verfall, als eine Verbeſſerung, verſprechen. Und wenn man ſich öfters bey der Wahl des Anführers, auf den doch ſo viel ankömmt, ſo übel vorſieht; ſo iſt daraus abzunehmen, wie die Wahl der andern Mitglieder eines Orcheſters beſchaffen ſeyn könne. Man würde demnach wohl thun, wenn man ſich beſonders einen Mann zum Anführer zu wählen bemühete, der einige Jahre in großen und berühmten Orcheſtern mitgeſpielet, und ſich darinne, im guten Vortrage und andern nöthigen Wiſſenſchaften, geübet hätte. Es iſt gewiß, daß ſich in großen Orcheſtern, öfters Leute befinden, welche mehr Einſicht in die Ausführung haben, als bey manchem Orcheſter der Anführer: und iſt wirklich Schade, daß ſolche Leute nicht eines beſſern Glücks theilhaftig werden ſollen; wodurch ſie mehr Gutes ſtiften könnten, als wenn ſie beſtändig, hinter der Hand, als Ripieniſten, ſitzen bleiben müſſen.

3. §.

Ob ein Anführer dieſes oder jenes Inſtrument ſpiele, könnte allenfalls gleich viel ſeyn. Weil aber die Violin zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender iſt, als kein anderes von denen Inſtrumen-

ſtrumenten, die am meiſten zur Begleitung gebrauchet werden: ſo iſt es beſſer, wenn er die Violine ſpielet. Doch iſt es eben keine dringende Nothwendigkeit, daß er die Fähigkeit beſitzen müſſe, beſondere Schwierigkeiten auf ſeinem Inſtrumente hervor zu bringen: denn dieſes könnte man allenfalls denen überlaſſen, ſo ſich nur durch das gefällige Spielen zu unterſcheiden ſuchen; deren man auch genug findet. Beſitzt aber ein Anführer auch dieſes Verdienſt, ſo iſt er deſto mehrerer Ehre werth.

4. §.

Der höchſte Grad der von einem Anführer erfoderlichen Wiſſenſchaft iſt: daß er eine vollkommene Einſicht habe, alle Arten der Compoſition nach ihrem Geſchmacke, Affecte, Abſicht und rechtem Zeitmaaße zu ſpielen. Es muß derſelbe alſo faſt mehr Erfahrung vom Unterſchiede der Stücke haben, als ein Componiſt ſelbſt. Denn dieſer bekümmert ſich öfters um nichts anders, als was er ſelbſt geſetzet hat. Mancher weis auch wohl zuweilen ſeine eigenen Sachen nicht allemal im gehörigen Zeitmaaße aufzuführen: entweder aus allzugroßer Kaltſinnigkeit, oder aus überhäufter Hitze, oder aus Mangel der Erfahrung. Einem klugen Anführer aber iſt es leicht, dieſen Fehler zu verbeſſern; beſonders, wenn er in einem wohlgezogenen Orcheſter, und unter einem guten Anführer, wo er vielerley Arten von Muſik mitgeſpielet hat, iſt erzogen worden. Hätte er aber dieſe Gelegenheit nicht gehabt, ſo muß er zum wenigſten an verſchiedenen Orten, wo er gute Muſiken hören können, geweſen ſeyn, und davon Nutzen gezogen haben; und ſo ferne es ihm ein Ernſt iſt, ſeinem Amte wohl vorzuſtehen, kann er auch durch Unterredungen mit erfahrnen Leuten viel profitiren: weil die ihm nöthige Wiſſenſchaft hierdurch mehr, als durch das Bemühen, große Schwierigkeiten zu ſpielen, erlernet wird.

5. §.

Er muß zu dem Ende ferner: das Zeitmaaß in der größten Vollkommenheit zu halten wiſſen. Er muß die Geltung der Noten, insbeſondere auch der kurzen Pauſen, ſo aus Sechzehntheilen, und Zwey und dreyßigtheilen beſtehen, auf das genaueſte in Acht zu nehmen verſtehen, um weder zu eilen, noch zu zögern. Denn wenn er hierinne einen Fehler machet, ſo verführet er die übrigen alle, und verurſachet eine Verwirrung bey der Muſik. Nach den kurzen Pauſen würde es weniger ſchaden, wenn er ſpäter anfienge, und die folgenden kurzen Noten etwas übereilete, als wenn er ſie voraus nähme. Bevor er ein Stück anfängt, muß

er daſſelbe wohl unterſuchen, in was vor einem Zeitmaaße es geſpielet werden ſoll. Wenn es ein geſchwindes und ihm unbekanntes Stück iſt; thut er beſſer, wenn er zu langſam, als wenn er zu geſchwinde anfängt: indem man leichter, und ohne große Aenderung aus dem Langſamen ins Geſchwinde, als aus dem Geſchwinden ins Langſame gehen kann. Doch hat er dieſerwegen hauptſächlich darauf zu ſehen, ob die Ripieniſten mehr zum Eilen als zum Zaudern und Nachſchleppen geneigt ſind. Das erſtere geſchieht leichtlich bey jungen, und das letztere bey alten Leuten. Deswegen muß er ſuchen, dieſe ins Feuer zu bringen, jene aber darinne zu mäßigen. Weis er aber das rechte Tempo gleich zu faſſen, ſo iſt es deſto beſſer, und fällt dieſe Vorſorge alsdenn weg. Damit aber auch die andern, beſonders bey geſchwinden Noten, mit ihm zugleich anfangen können; muß er ſie gewöhnen, daß ſie den erſten Tact des Stücks ins Gedächtniß faſſen, den Bogen nahe bey den Saiten halten, und auf ſeinen Bogenſtrich Achtung geben. Widrigenfalls würde er bey der erſten Note warten müſſen, bis die andern nachkämen, und alſo die Note dadurch verlängern: welches aber bey geſchwinden Noten eine üble Wirkung thut. Er ſelbſt muß nicht eher anfangen, bis er ſieht, daß die übrigen Muſici alle in Bereitſchaft ſind; beſonders wenn jede Stimme nur einmal beſetzet iſt: damit der Anfang, welcher den Zuhörer überraſchen, und zu einer Aufmerkſamkeit antreiben ſoll, nicht mangelhaft ſey. Das Ausbleiben der Grundſtimmen würde hierbey den meiſten Schaden verurſachen.

6. §.

Das Geſicht und Gehör muß er öfters ſo wohl auf den Ausführer der Hauptſtimme, als auf die Begleiter richten: im Fall es nöthig wäre, dem einen nachzugeben, und die andern in der Ordnung zu erhalten. Aus des Concertiſten ſeinem Vortrage muß er fühlen, ob er das was er ſpielet geſchwinder oder langſamer haben wolle: damit er, ohne ſonderbare Bewegungen, die andern dahin lenken könne. Dem Concertiſten aber muß er die Freyheit laſſen, ſein Tempo ſo zu faſſen, wie er es für gut befindet.

7. §.

Ein guter Anführer muß weiter: bey dem Orcheſter einen guten und gleichen Vortrag einzuführen, und zu erhalten ſuchen. So wie er ſelber einen guten Vortrag haben muß, ſo muß er auch ſuchen denſelben bey ſeinen Mitarbeitern allgemein, und dem ſeinigen allezeit gleich zu machen. Zu dem Ende muß er eine vernünftige und billige Subordination einzu-

Digitized by Google

einzuführen wiſſen. Haben ſeine Verdienſte ihm Hochachtung, und ſein freundliches Bezeigen und leutſeliger Umgang ihm Liebe erworben, ſo wird ſolches nicht ſchwer ſeyn.

8. §.

Für richtige und gleiche Einſtimmung der Inſtrumente muß er beſondere Sorge tragen. Je allgemeiner der Mangel des richtigen Zuſammenſtimmens iſt, je mehr Schaden richtet er an. Der Ton des Orcheſters mag hoch oder tief ſtehen, ſo wird er doch nicht vermögend ſeyn, die Verhinderung, ſo eine ungleiche Stimmung an der guten Ausnahme machet, zu erſetzen. Der Anführer muß alſo, wenn er eine richtige Stimmung erhalten will, ſein Inſtrument, bey Aufführung einer Muſik, zuerſt nach dem Claviere rein ſtimmen; und darauf, nach demſelben, einen jeden Inſtrumentiſten insbeſondere einſtimmen laſſen. Damit aber die Inſtrumente, ſo ferne die Muſik nicht ſogleich angeht, nicht wieder verſtimmet werden; muß er nicht geſtatten, daß ein jeder die Freyheit habe, nach eigenem Gefallen zu präludiren und zu phantaſiren: welches ohnedem ſehr unangenehm zu hören iſt, und verurſachet, daß öfters ein jeder ſein Inſtrument noch nachſtimmet, und endlich von der allgemeinen Stimmung abweichet.

9. §.

Sollten unter dem Ripieniſten ſich einige befinden, deren Vortrag von andern noch unterſchieden wäre: muß er ſolche insbeſondere zur Uebung vornehmen, um ihnen die rechte Art beyzubringen: damit nicht einer z. E. einen Triller hinſetze, wo andere ſimpel ſpielen; oder Noten ſchleife, welche von andern geſtoßen werden; oder nach einem Vorſchlage einen Mordanten mache, den die andern weglaſſen: weil doch die größte Schönheit der Ausführung darinne beſteht, daß alle in einerley Art ſpielen.

10. §.

Er muß dahin ſehen, daß alle ſeine Gefährten mit ihm, nachdem es jede Sache erfodert, allezeit in gleicher Stärke oder Schwäche ſpielen; beſonders aber bey dem Wechſel des Piano und Forte, und ihrer verſchiedenen Stufen, ſolche bey denen Noten, wo ſie geſchrieben ſtehen, alle zugleich ausdrücken. Er ſelbſt muß ſich nach der concertirenden Stimme, ob ſolche ſtark oder ſchwach iſt, richten. Und weil er andern zum Muſter und zum Anführer dienen ſoll, ſo wird es ihm rühmlich ſeyn, wenn er jederzeit gleiche Aufmerkſamkeit bezeiget, und eine jede Compoſi-

Digitized by Google

tion, ſie ſey von wem ſie wolle, ohne Partheylichkeit, mit eben demſelben Ernſt und Eifer ausführet, als wenn es ſeine eigene wäre. Der Verfaſſer des Stücks ſey gegenwärtig oder abweſend, billig oder unbillig; ſo wird er, wenn er es auch, vielleicht aus falſchen Abſichten, öffentlich nicht kund machen will, ihm doch wenigſtens heimlich für ſeine Redlichkeit, und für die gute Aufführung ſeiner Arbeit, Dank ſagen müſſen: weil ſo wohl die Tugenden, als die Laſter, ihre Beſitzer belohnen.

11. §.

Um ſeine Inſtrumentiſten noch mehr im guten Vortrage feſt zu ſetzen, und gute Accompagniſten mit zu erziehen, thut ein Anführer wohl, wenn er, außer noch vielen andern Arten von Muſik, auch öfters Ouvertüren, charakteriſirte Stücke, und Tänze, welche markiret, hebend, und entweder mit einem kurzen und leichten, oder mit einem ſchweren und ſcharfen Bogenſtriche geſpielet werden müſſen, zur Uebung vornimmt. Er wird die Accompagniſten dadurch gewöhnen, ein jedes Stück nach ſeiner Eigenſchaft, prächtig, feurig, lebhaft, ſcharf, deutlich und egal zu ſpielen. Die Erfahrung beweiſet, daß diejenigen, welche unter guten Muſikanten-Banden erzogen ſind, und viele Zeit zum Tanze geſpielet haben, beſſere Ripieniſten abgeben, als die, welche ſich nur allein in der galanten Spielart, und in einerley Art von Muſik geübet haben. Denn wie, zum Exempel, ein feiner Pinſelſtrich, bey einer theatraliſchen Malerey, die man nur bey Lichte, und von weitem ſehen muß, nicht ſo gute Wirkung thut, als bey einem Cabinetſtücke: alſo thut auch, in einem zahlreichen Orcheſter, bey dem Accompagnement, das allzu galante Spielen, und ein langer, ſchleppender, oder ſägender Bogen, nicht ſo gut, als bey einem Solo, oder in einer kleinen Kammermuſik.

12. §.

Der Glanz eines Orcheſters wird aber auch beſonders vermehret, wenn ſich gute Soloſpieler, auf verſchiedenen Inſtrumenten, in demſelben befinden. Ein Anführer muß ſich alſo bemühen, gute Soloſpieler zuzuziehen. Zu dem Ende muß er denen, ſo im Stande ſind, ſich allein hören zu laſſen, öfters Gelegenheit geben, ſich nicht nur insbeſondere, ſondern auch bey öffentlichen Muſiken, hervor zu thun. Doch muß er ſich zugleich bemühen, zu verhindern, daß nicht einer oder der andere, wie abſonderlich bey jungen Leuten ſehr leicht geſchehen kann, dadurch zu einer falſchen Einbildung verleitet werde, als ob er ſchon derjenige große Muſikus wäre, der er erſt mit der Zeit noch werden ſoll. Sollten auch

Digitized by Google

ja einige einen ſo unvernünftigen Stolz bey ſich faſſen: ſo würde doch ein Anführer übel thun, wenn er um jener willen, andere wollte leiden laſſen, welche dieſe Gelegenheit, ſich öffentlich zu zeigen, als eine Wohlthat, zu ihrem Beſten, erkennen, und zum Nutzen anzuwenden bemühet ſind.

13. §.

Endlich muß auch ein Anführer: die Inſtrumentiſten, bey einer Muſik, gut einzutheilen, zu ſtellen und anzuordnen wiſſen. Auf die, nach gehöriger Verhältniß eingerichtete, gute Beſetzung und Stellung der Inſtrumente, kömmt viel an. Im Orcheſterplatze eines Opernhauſes, kann der erſte Clavicymbal in die Mitte, und zwar mit dem breiten Ende gegen das Parterre, und mit der Spitze gegen das Theater, geſetzet werden: damit der Spieler deſſelben die Sänger im Geſichte habe. Zu ſeiner Rechten kann der Violoncell, zur Linken der Contraviolon ſeinen Platz haben. Neben dem erſten Clavicymbal, zur Rechten, kann der Anführer, ein wenig vorwärts und erhöhet ſitzen. Die Violiniſten und Bratſchiſten können von ihm an einen engen länglichten Kreis formiren; ſo daß die letzten mit dem Rücken an das Theater, und bis an die Spitze des Clavicymbals kommen: damit ſie den Anführer alle ſehen und hören können. Iſt aber das Orcheſter ſo geraum, daß vier Perſonen, in der Breite, neben einander Platz haben: ſo können die Ausführer der zweyten Violine, zu zweenen und zweenen hinter einander, in der Mitte, zwiſchen den Ausführern der erſten Violine, und den mit dem Rücken am Theater ſitzenden Bratſchiſten, ſitzen: denn je näher die Inſtrumente beyſammen ſind, je beſſere Wirkung thut es. Auf derſelben Seite, am Ende, wo die Violiniſten aufhören, kann noch ein Violoncell, und ein großer Violon Platz finden. Auf der linken Seite des erſten Clavicymbals ſtelle man den zweyten, die Länge am Theater hin, und mit der Spitze gegen den erſten zugekehret: doch ſo, daß die Baſſons noch dahinter Platz finden können; woferne man ſie nicht zu des zweyten Clavicymbals rechter Seite, hinter die Flöten, bringen will. Bey dieſem zweyten Clavicymbal können noch ein paar Violoncelle ihre Stelle haben. Auf dieſer linken Seite des Orcheſters, können die Hoboen und Waldhörner, mit dem Rücken nach den Zuhörern gekehret, wie auf der rechten Seite die erſten Violinen, in einer Reihe ſitzen: die Flöten aber, nahe bey dem erſten Clavicymbal, in die Quere poſtiret werden, ſo daß ſie das Geſicht gegen den Clavicymbal, und das untere Ende der Flöte gegen das Parterre

terre wenden. Doch werden an einigen Orten, wo zwiſchen dem Orcheſter und den Zuhörern noch ein leerer Platz befindlich iſt, die Flöten mit dem Rücken gegen das Parterre, und die Hoboen in die Quere, zwiſchen ſie und dem zweyten Clavicymbal geſetzet. Die Hoboen thun abſonderlich bey dem Tutti, zum Ausfüllen, eine treffliche Wirkung, und ihr Schall verdienet alſo billig einen freyen Ausgang zu haben; welchen die Flöten, alsdenn, wenn niemand nahe hinter ihnen ſteht, wofern ihre Ausführer ſich nur ein klein wenig auf die Seite wenden, auch erhalten: und dieſes um ſo viel mehr, weil ſie den Zuhörern alsdenn näher ſind. Die Theorbe findet hinter dem zweyten Clavicymbal, und den ihm zugeordneten Violoncelliſten, bequemen Platz.

14. §.

Bey einer zahlreichen Muſik, die entweder in einem Saale, oder ſonſt an einem großen Orte, wo kein Theater iſt, aufgeführet wird, kann die Spitze des Clavicymbals gegen die Zuhörer gerichtet werden. Damit keiner der Muſicirenden den Zuhörern den Rücken zukehre: ſo können die erſten Violiniſten, nahe am Clavicymbal, in einer Reihe nach einander hin ſtehen; und zwar der Anführer, bey dem Clavieriſten, welcher die beyden mit ihm ſpielenden Baßinſtrumente zu beyden Seiten neben ſich hat, zur rechten Hand. Die zweyte Violine kann hinter die erſte, und hinter dieſe, die Bratſche kommen. Neben der Bratſche, zur Rechten, ſtelle man in eben der Reihe die Hoboen; und hinter dieſe Reihe die Waldhörner und die übrigen Bäſſe. Die Flöten, wenn ſie etwas zu concertiren haben, ſchicken ſich am beſten bey der Spitze des Clavicymbals, vor die erſte Violine; oder auf die linke Seite des Flügels. Denn wegen der Schwäche ihres Tones, würden ſie, wenn ſie weiter zurück ſtünden, nicht gehöret werden. Eben denſelben Platz können auch die Sänger nehmen: weil ſie ſonſt, wenn ſie ſich hinter den Clavieriſten ſtellen, und aus der Partitur ſingen, nicht nur den Violoncelliſten und Contravioloniſten hindern; ſondern auch, wenn ſie ſich etwan wegen blöden Geſichts bücken müſſen, das Athemholen verhindern, und die Stimme unterdrücken.

15. §.

Bey einer kleinen Kammermuſik kann der Clavicymbal an die Wand geſetzet werden, die ſeinen Spieler zur linken Hand iſt: doch ſo weit von derſelben abgerücket, daß alle accompagnirenden Inſtrumentiſten, die Bäſſe ausgenommen, zwiſchen ihm und der Wand Platz haben. Sind nur vier Violinen vorhanden; ſo können dieſelben in einer Reihe, an

an dem Clavicymbal hin, und die Bratſche hinter demſelben ſtehen. Sind aber der Violinen ſechs oder acht; ſo würde es beſſer ſeyn, wenn die zweyte Violine hinter die erſte, und die Bratſche hinter die zweyte Violine geſtellet würde: damit die Mittelſtimmen nicht vor der Hauptſtimme hervor ragen: weil ſolches eine üble Wirkung thut. Die Concertiſten können, in dieſen Fällen, ihren Platz vor dem Flügel auf ſolche Art nehmen, daß ſie die Begleiter ſeitwärts im Geſichte haben.

16. §.

Wer eine Muſik gut aufführen will, muß drauf ſehen, daß er ein jedes Inſtrument, nach ſeinem Verhältniß gehörig beſetze; und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig, nehme. Ich will ein Verhältniß vorſchlagen, welches, wie ich dafür halte, zureichend, und am beſten getroffen ſeyn wird. Den **Clavicymbal** verſtehe ich bey allen Muſiken, ſie ſeyn kleine oder große, mit dabey.

Zu **vier Violinen** nehme man: **eine Bratſche, einen Violoncell,** und **einen Contraviolon,** von mittelmäßiger Größe.

Zu **ſechs Violinen:** eben daſſelbe, und noch **einen Baſſon.**

Zu **acht Violinen** gehören: **zwo Bratſchen, zweene Violoncelle, noch ein Contraviolon,** der aber etwas größer iſt, als der erſte; **zweene Hoboen, zwo Flöten,** und **zweene Baſſons.**

Zu **zehn Violinen:** eben daſſelbe; nur **noch ein Violoncell** mehr.

Zu **zwölf Violinen** geſelle man: **drey Bratſchen, vier Violoncelle, zweene Contraviolone, drey Baſſons, vier Hoboen, vier Flöten,** und, wenn es in einem Orcheſter iſt, **noch einen Flügel mehr,** und **eine Theorbe.**

Die **Waldhörner** ſind, nach Beſchaffenheit der Stücke, und Gutbefinden des Componiſten, ſo wohl zu einer kleinen als großen Muſik nöthig.

17. §.

Nach dieſer Eintheilung, wird es nicht ſchwer fallen, auch die allerzahlreichſte Muſik in ein gehöriges Verhältniß zu bringen: wenn man nur die Vermehrung von vieren zu achten, von achten zu zwölfen, u. ſ. w. in Acht nehmen will. Dieſe Vorſicht iſt um ſo viel nöthiger; da der gute

Digitized by Google

Erfolg einer Muſik, nicht weniger von einer in gehörigem Verhalte ſtehenden Beſetzung der Inſtrumente, als von der guten Abſpielung ſelbſt, abhängt. Manche Muſik würde eine beſſere Wirkung thun, wenn es nicht an der gut eingetheilten Beſetzung fehlete. Denn wie kann eine Muſik gut klingen, wo die Hauptſtimmen von den Grundſtimmen, oder wohl gar von den Mittelſtimmen, übertäubet und unterdrücket werden; da doch die erſtern vor allen andern hervorragen, und die Mittelſtimmen am allerwenigſten gehöret werden ſollten.

18. §.

Iſt nun ein Anführer mit allen bisher angeführten Gaben ausgezieret; hat er die nöthige Geſchicklichkeit, bey einem Orcheſter alle die guten Eigenſchaften, ſo von demſelben erfodert werden, nicht nur bedürfenden Falls einzuführen, ſondern auch zu erhalten: ſo gereichet es dem Orcheſter zwar zur Ehre, dem Anführer ſelbſt aber zu einem ganz beſondern Ruhme. Denn weil, wie oben ſchon geſaget worden, ein Orcheſter, unter des einen Anführung, beſſere Wirkung hervorbringt, als unter des andern ſeiner: ſo folget hieraus, daß nicht alle Tonkünſtler zum Anführen geſchickt ſind. Und weil verſchiedene, welche, wenn ſie gut geführet werden, ſehr brav ſind, doch zum Anführen ſelbſt nicht die geringſte Fähigkeit haben: ſo kann man daraus die Rechnung machen, wie viel an einem Manne, der alle zu dem Amte eines guten muſikaliſchen Anführers erfoderlichen Eigenſchaften beſitzt, gelegen ſey; und was für große Vorzüge ein ſolcher in der Muſik verdiene.

Des XVII. Hauptſtücks

II. Abſchnitt.

Von den Ripien-Violiniſten insbeſondere.

1. §.

So wohl alle Bogeninſtrumente überhaupt, als auch insbeſondere die Violinen, müſſen mit ſolchen Saiten bezogen ſeyn, welche eine der Größe des Inſtruments gemäße Stärke haben: damit die Saiten weder zu ſtraff, noch zu ſchlapp, angeſpannet werden. Wenn ſolche zu dicke ſind, wird der Ton dumpfücht; ſind ſie aber zu dünne, ſo wird der Ton zu jung und zu ſchwach. Deswegen muß man ſich hierinne nach dem eingeführten Tone, ob ſolcher tief, oder hoch iſt, richten.

2. §.

Was bey richtiger Stimmung der Violine zu beobachten iſt, wird, weil es alle Bogeninſtrumente zuſammen angeht, im letzten Abſchnitte mit abgehandelt.

3. §.

Bey der Violine und den ihr ähnlichen Inſtrumenten, kömmt es eigentlich, wegen des Vortrages, am meiſten auf den Bogenſtrich an. Durch denſelben wird der Ton aus dem Inſtrumente entweder beſſer oder ſchlechter herausgebracht; durch denſelben bekommen die Noten ihr Leben; durch denſelben wird das Piano und Forte ausgedrücket; durch denſelben werden die Affecten erreget; durch denſelben wird das Traurige von dem Luſtigen; das Ernſthafte von dem Scherzhaften; das Erhabene von dem Schmeichelnden; und das Modeſte von dem Frechen unterſchieden: mit einem Worte, er iſt das Mittel, wodurch, wie bey der Flöte mit der Bruſt, Zunge und Lippen, die muſikaliſche Ausſprache geſchieht, und wodurch ein Gedanke auf mancherley Art kann verändert werden. Es verſteht ſich zwar von ſich ſelbſt, daß die Finger das Ihrige auch dazu bey-

Digitized by Google

tragen müſſen; daß man ein gut Inſtrument, und reine Saiten haben müſſe. Allein weil bey allen dieſen Dingen, wenn man noch ſo rein und gut greift, wenn das Inſtrument noch ſo wohl klingend, und die Saiten noch ſo rein ſind, doch der Vortrag ſehr mangelhaft ſeyn kann, ſo folget daraus natürlich, daß auf den Strich, in Anſehung des Vortrages das meiſte ankommen müſſe.

4. §.

Ich will dieſes durch ein Beyſpiel erläutern. Man ſpiele die Paſſage Tab. XXII. Figur 1. in einem gelaſſenen Tempo, mit lauter langen bis zu Ende des Bogens gezogenen Strichen. Man mäßige hernach die Länge des Strichs, und ſpiele eben dieſelben Noten, einmal um das andre immer mit kürzern Strichen. Nachhero gebe man einmal bey einem jeden Striche einen Druck mit dem Bogen, das andremal ſpiele man es abgeſtoßen (ſtaccato), und mit dem Bogen abgeſetzet. Ungeachtet nun eine jede Note ihren beſondern Strich bekommen hat; ſo wird doch der Vortrag ein jedesmal anders ſeyn. Man verſuche es gleichfalls durch verſchiedene Arten des Schleifens; und ſpiele dieſe acht Noten alle mit einem Striche; oder als wenn zugleich Puncte, nebſt einem Bogen, über den Noten ſtünden; oder zwo Noten mit einem Striche; oder eine geſtoßen, und drey geſchleifet; oder die erſten drey geſchleifet und die vierte geſtoßen; oder die erſte und vierte geſtoßen, und die zweyte und dritte geſchleifet; oder die erſte abgeſetzet, und die folgenden alle zu zwoen und zwoen mit einem Striche geſchleifet: ſo wird der Vortrag eben ſo verſchieden, wie im Vorigen ſeyn.

5. §.

Dieſes Exempel kann genug ſeyn, zu beweiſen, wie ſchädlich der Misbrauch des Bogens ſeyn, und wie verſchiedene Wirkungen hingegen ſein rechter Gebrauch hervorbringen könne. Hieraus folget, daß es bey einer Ripienſtimme nicht in der Willkühr des Violiniſten, oder irgend eines andern Bogeninſtrumentiſten, ſtehe, die Noten nach ſeinem Gefallen zu ſchleifen oder abzuſtoßen; ſondern daß er verbunden ſey, dieſelben mit dem Bogen ſo zu ſpielen, wie ſie der Componiſt an denen Orten, die von der gemeinen Art abgehen, angezeiget hat.

Man merke hier beyläufig, daß, wenn viele Figuren in einerley Art nach einander folgen, und nur die erſte davon mit Bogen bezeichnet iſt, man auch die übrigen, ſo lange keine andere Art Noten vorkömmt, eben ſo ſpielen müſſe. Auf gleiche Art verhält ſichs mit den Noten, worüber Striche ſtehen. Wenn nur etwa zwo, drey,

Digitized by Google

drey oder vier Noten damit bezeichnet ſind: ſo werden doch die übrigen Noten, die darauf folgen, und von ſelbiger Art und Geltung ſind, ebenfallls ſtaccato geſpielet. Ohne dieſes würde nicht allein die verlangte Wirkung nicht hervorgebracht werden; ſondern auch die Gleichheit des Vortrages niemals zu einer Vollkommenheit kommen.

6. §.

Es fließt aber hieraus noch weiter, daß die gute Ausnahme des Accompagnements, mehr auf die Violiniſten, als auf die übrigen Inſtrumentiſten, ankomme: weil jene die Melodie in ihrer Gewalt alleine haben. Wenn ſie ſchläfrig oder nachläßig ſpielen, können die andern dem Vortrage des Accompagnements gar wenig aufhelfen. Deswegen ſoll auch der Bogenſtrich, als das vornehmſte bey dem Vortrage, in dieſem Abſchnitte zuſammen abgehandelt werden, und in den andern wird man ſich auf dieſen beziehen.

7. §.

Alle Lehren vom Bogenſtriche abzuhandeln, würde nicht dieſes Ortes ſeyn: weil ich hier ſchon einen Leſer, der die Violine, und folglich auch den Strich verſteht, vorausſetze. Ich will alſo nur gewiſſe zweifelhafte, und ſolche Stellen unterſuchen, wobey etwas beſonders zu bemerken iſt, welches der Componiſt nicht allezeit andeuten kann. Aus dieſen wird man auf die meiſten andern ähnlichen Fälle ſchließen können. Darauf will ich zeigen, was für eine Art von Striche bey jeder Art von Stücken herrſchen ſoll. Und endlich will ich das, was weiter noch dabey zu beobachten iſt, mit beybringen.

8. §.

Die Haupteigenſchaft eines gut geführten Bogenſtrichs iſt demnach: daß die Noten, ſo in den Hinauf= oder Herunterſtrich gehören, ſo viel als möglich iſt, auch alſo geſpielet werden.

Wenn etliche Noten auf einerley Tone vorkommen, und mit ſynkopirten Noten vermiſchet ſind, muß eine jede ihren beſondern Strich haben, oder der Bogen muß nach der ſynkopirten Note abgeſetzet werden, ſ. Tab. XXII. Fig. 2. Wollte man die Achttheile hier ohne Wiederholung oder ohne Abſetzen des Bogens ſpielen: ſo würden ſolche nicht allein ſehr ſchläfrig klingen; ſondern es würde auch ein ganz andrer Sinn daraus entſtehen. Die aus Acht= oder Sechzehntheilen beſtehenden geſchwinden Noten dieſer Art, müſſen gleichfalls nicht mit einem Drucke des Bogens

Digitized by Google

markiret werden, ſondern durch deſſelben Wiederholung ihre Lebhaftigkeit bekommen.

Dieſe Achttheile: ſ. Tab. XXII. Fig. 3. müſſen alle mit dem Bogen markiret und kurz geſpielet werden; und, wenn Vorſchläge auf dergleichen Noten folgen, muß die Note vor dem Vorſchlage ebenfalls mit dem Bogen abgeſetzet werden: um die zwo Noten, ſo auf eben dem Tone ſtehen, deutlich und unterſchieden hören zu laſſen.

Wenn im geſchwinden Zeitmaaße auf ein Viertheil im Niederſchlagen etliche Achttheile oder Sechzehntheile folgen, es ſey auf einerley Tone, oder im Springen; ſo thut es gute Wirkung, wenn das Viertheil im Herunterſtriche markiret, und der Bogen abgeſetzet wird: damit das folgende Achttheil ebenfalls im Herunterſtriche geſpielet werden könne, ſ. Tab. XXII. Fig. 4. bey C, C, und D, G.

Wenn zwo Noten auf eben demſelben Tone vorkommen, und kein Bogen darüber ſteht, ſ. Tab. XXII. Fig. 5. ſo müſſen ſolche nicht zuſammen gebunden, ſondern durch den Bogenſtrich unterſchieden werden.

Bey dieſer Art Noten: ſ. Tab. XXII. Fig. 6. muß die letzte im Tacte mit dem Bogen ein wenig abgeſetzet werden, um ſolche von der im Niederſchlage abzuſondern. Die zweyte Note im Tacte, ſo an die erſte geſchleifet wird, kann man etwas ſchwächer als die übrigen ausdrücken.

In luſtigen und geſchwinden Stücken, muß das letzte Achttheil von einem jeden halben Tacte mit dem Bogen markiret werden; ſ. Tab. XXII. Fig. 7. das erſte G, das zweyte E, und das F.

Wenn eine kurze Note an eine lange gebunden iſt, ſ. Tab. XXII. Fig. 8. ſo muß die lange Note, und nicht die kurze, durch einen Druck mit dem Bogen markiret werden.

Wenn auf ein Achttheil zwey Sechzehntheile folgen, ſo muß das Achttheil mit dem Bogen markiret und abgeſetzet werden, als wenn ein Strich darüber ſtünde; ſ. Tab. XXII. Fig. 9.

Bey Fig. 10. werden, im Allegro, die zweyte und dritte Note im Hinaufſtriche, jedoch bey dem Puncte mit einem Einhalten oder Abſatze gemacht; die folgenden zwey G aber bekommen beyde den Herunterſtrich.

Bey Fig. 11. wird der Herunterſtrich bey dem zweyten E wiederholet, und ſo auch bey dem C, nach dem E im vierten Viertheile. Eben dergleichen geſchieht, wenn nach einer weißen Note Sechzehntheile folgen. Beſteht aber das erſte und dritte Viertheil aus vier Sechzehntheilen: ſo

muß

Digitized by Google

muß alsdenn, nach dem zweyten und dritten Viertheile, der Bogen abgeſetzet, und wiederholet werden.

Bey Viertheilen, oder Achttheilen, ſo mit Pauſen von eben der Geltung vermiſchet ſind, da die Pauſen voran ſtehen, und in den Niederſchlag kommen, ſ. Tab. XXII. Fig. 12. muß jede Note mit dem Hinaufſtriche geſpielet werden.

Im geſchwinden Zeitmaaße, ſpielet man bey der Art Noten: ſ. Tab. XXII. Fig. 13. die erſte im Herunterſtriche, die folgenden drey aber im Hinaufſtriche. Im langſamen Tempo hingegen, iſt die Wirkung viel reizender, wenn alle vier Noten in einem Striche, jedoch mit einer kleinen Abſetzung des Bogens nach der erſten Note, vorgetragen werden. Die folgenden vier Noten werden auf gleiche Weiſe im Hinaufſtriche genommen. Bey der erſten Art, im Geſchwinden, wird ein Strich über die erſte, und ein Bogen über die drey folgenden; bey der zweyten Art, im Langſamen, aber, noch ein Bogen mehr über vier Noten geſetzet, wie dieſes Exempel ausweiſet.

9. §.

Die Noten bey Fig. 14. Tab. XXII. werden Strich vor Strich geſpielet, und nicht mit Wiederholung des Herunterſtrichs; es muß aber das G im erſten Tacte eben einen ſolchen Druck im Hinaufſtriche bekommen, wie das erſte C im Herunterſtriche: und ſo auch im zweyten Tacte das G.

Auf gleiche Art werden bey Fig. 15. Tab. XXII. die Noten ebenfalls Strich vor Strich geſpielet: jedoch mit dem Unterſchiede, daß die vierte Note den Druck bekomme, wie die erſte.

Die Noten, Tab. XXII. Fig. 16. können auf zweyerley Art, gleich gut vorgetragen werden: wenn nämlich der Violiniſt im Hinaufſtriche ſo geübet iſt, wie im Herunterſtriche. Entweder kann man jede Note dieſes Exempels mit einem eigenen Striche verſehen; oder man mache das erſte A und C im Hinaufſtriche, jedoch beyde Noten wohl und kurz markiret: ſo wird zwar die Wirkung gleich gut ſeyn; die letztere Art vorzutragen aber, iſt bey vielen andern und neuern Vorfällen ſehr nützlich.

Der Beweis hiervon iſt gleich im folgenden Exempel Tab. XXII. Fig. 17. zu finden. Hier muß, der Folge wegen, das C und G im erſten, und das G und H im zweyten Tacte, im Hinaufſtriche geſpielet werden: wenn anders die Ausnahme gut ſeyn ſoll.

Digitized by Google

Eben dieſe Beſchaffenheit hat es mit denen Noten Tab. XXII. Fig. 18. wenn nämlich das Tempo ſehr geſchwind iſt; beſonders wenn die Noten auseinander liegen, wie bey den zweenen letzten Tacten. Es ermüdet dieſe Art auch bey weitem nicht ſo, als wenn Note vor Note geſtrichen wird.

Dieſe Art Noten: ſ. Tab. XXII. Fig. 19. können auf zweyerley Art ausgeführet werden. Einmal Strich vor Strich, ohne Wiederholung des Bogens; wenn nämlich das Tempo ſehr geſchwind iſt, und keine Paſſagien von Sechzehntheilen mit untermiſchet ſind. Findet ſich aber dieſe Vermiſchung; ſo muß nach der dritten Note, im erſten Tacttheile, der Bogen abgeſetzet und wiederholet werden. Und weil in dieſer Tactart, die Begleitung mehrentheils ſo beſchaffen iſt, wie in einem Siciliano, nämlich hinkend, oder alla Zoppa; da nach einem jeden Viertheile ein Achttheil folget, welches im geſchwinden Zeitmaaße etwas hebend geſpielet werden muß; ſo ſey man bemühet, dieſen Noten das rechte Gewicht zu geben; und hüte ſich, daß man dem Viertheile nicht etwas abbreche, und ſolches dem folgenden Achttheile zulege: denn dadurch würden die Viertheile und Achttheile einander faſt gleich, und der Sechsachttheiltact, in den Zweyviertheiltact verwandelt werden. Noch mehr hüte man ſich das Viertheil zu lang, und das Achttheil zu kurz zu machen: ſonſt würde es ſcheinen, als wären es punctirte Noten in einer geraden Tactart. Um aber beydes zu vermeiden, darf man ſich nur bey dem Viertheile zwey Achttheile, von der Geſchwindigkeit des folgenden Achttheils, in Gedanken vorſtellen; ſo wird man dieſe Fehler nicht begehen.

10. §.

Die oben erfoderte gleiche Stärke und Uebung des Hinaufſtrichs ſo wohl, als des Herunterſtrichs, iſt, bey der itzigen muſikaliſchen Schreibart, höchſtnöthig. Denn wer dergleichen ins feinere gebrachte Gedanken, ſo darinne vorkommen, ſpielen will, und den obigen Vortheil nicht hat; der wird anſtatt eines gefälligen und leichten Vortrages, nichts als eine widrige Härte hören laſſen.

11. §.

Um aber den Bogenſtrich egal, und ſich ſeiner im Hinauf- und Herunterziehen gleich mächtig zu machen, nehme man eine Gique, oder Canarie, im Sechsachttheiltacte, worinne lauter eingeſchwänzete Noten befindlich ſind, und hinter der erſten von dreyen ein Punct ſteht, zur Uebung vor. Man gebe jeder Note ihren beſondern Strich; ſo daß die erſte und dritte

Digitized by Google

dritte Note einer jeden Figur, ohne Wiederholung des Bogens, bald in den Herunter- bald in den Hinaufſtrich komme: die Note nach dem Puncte aber, ſpiele man allezeit ſehr kurz und ſcharf. Oder man übe ein Stück von oben gedachter Tactart, in welchem der erſte Tacttheil aus vier Noten, nämlich, zwey Sechzehntheilen anſtatt des mittelſten Achttheils, der zweyte aber aus drey Noten beſtehe; damit in einem jeden Tacte eine ungerade Zahl von Noten vorkomme.

Nachher verſuche man eben daſſelbe Stück ohne Puncte, doch ohne Wiederholung des Bogens, wie Triolen, oder wie geſchwinde Achttheile im Sechsachttheiltacte.

Man nehme ferner ein Exempel im ſchlechten Tacte vor; da entweder auf ein jedes Viertheil vier Sechzehntheile, oder auf ein jedes Achttheil zwey Sechzehntheile folgen; die Noten auch bald ſpringend, bald ſtufenweiſe gehen. Mit dieſer Uebung fahre man ſo lange fort, bis man wahrnimmt, daß die Figuren, welche ſich mit dem Hinaufſtriche anfangen, eben ſo klingen, als die mit dem Herunterſtriche. Man wird durch eine ſolche Uebung einen großen Nutzen verſpüren, und den Arm zu allem, was vorkommen kann, geſchickt machen. Denn obwohl gewiſſe Noten nothwendig im Herunterſtriche genommen werden müſſen; ſo kann doch ein erfahrner Violiniſt, der den Bogen vollkommen in ſeiner Gewalt hat, dieſelben ebenfalls im Hinaufſtriche gut ausdrücken. Doch aber muß auch nicht ein jeder aus dieſer Freyheit des Bogens einen Misbrauch machen; weil bey gewiſſen Gelegenheiten, wenn nämlich eine Note vor der andern eine beſondere Schärfe erfodert, dennoch der Herunterſtrich vor dem Hinaufſtriche einen Vorzug behält.

12. §.

Im Adagio müſſen die ſchleifenden Noten nicht mit dem Bogen gerücket, oder tockiret werden; es wäre denn, daß zugleich Puncte unter dem Bogen über den Noten ſtünden; ſ. Tab. XXII. Fig. 20. Es müſſen auch keine ſogenannten pincemens dabey angebracht werden, am wenigſten, wenn ſie nicht angedeutet ſind: damit der Affect, den die ſchleifenden Noten ausdrücken ſollen, auf keine Weiſe verhindert werde. Stehen aber anſtatt der Puncte Striche, wie bey den zwo letzten Noten in dieſem Exempel zu erſehen iſt; ſo müſſen die Noten in einem Bogenſtriche ſcharf geſtoßen werden. Denn, wie zwiſchen den Strichen und Puncten, wenn auch kein Bogen darüber ſteht, ein Unterſchied zu machen iſt: daß nämlich die Noten mit den Strichen abgeſetzt; die mit den Puncten aber,

nur mit einem kurzen Bogenſtriche, und unterhalten geſpielet werden müſſen: ſo wird auch ein gleicher Unterſchied erfodert, wenn Bogen drüber ſtehen. Die Striche aber kommen mehr im Allegro, als im Adagio vor.

Wenn dieſe Art von Sechzehntheilen: ſ. Tab. XXII. Fig. 21. im langſamen Zeitmaaße ſchön vorgetragen werden ſollen; ſo muß allezeit das erſte von zweyen, ſowohl im Zeitmaaße, als in der Stärke, ſchwerer ſeyn, als das folgende: und hier muß das H im dritten Tactgliede **bey nahe** ſo geſpielet werden, als wenn hinter dem H ein Punct ſtünde.

13. §.

Wenn im Adagio über punctirten Noten, Bogen ſtehen, ſ. Tab. XXII. Fig. 22; ſo muß die Note nach dem Puncte nicht geſtoßen, ſondern durch ein verlierendes Piano an die erſte geſchleifet werden.

Wenn hinter der zweyten Note ein Punct ſteht, muß die erſte, im Allegro, ſie mag zwey- oder dreygeſchwänzet ſeyn, ſehr kurz, und mit dem Bogen ſtark geſpielet; die mit dem Puncte aber gemäßiget, und mit dem Bogen bis zur folgenden unterhalten werden. Im Adagio muß die erſte ebenfalls ſo kurz, wie im Allegro, doch ohne ſolche Stärke geſpielet werden; ſ. Tab. XXII. Fig. 23. Wenn dieſe Noten ihre rechte Wirkung thun ſollen; ſo muß allezeit zu zwoen und zwoen der Bogen wiederholet werden; ſo daß immer zwo, nicht aber vier auf einen Strich kommen.

Mit der, Tab. XXII. Fig 24. befindlichen Art Noten, hat es gleiche Bewandtniß. Nur muß man ſich dabey nicht eines langen, haſtigen, und ſchleppenden, ſondern eines gelaſſenen, und kurzen Bogenſtrichs bedienen: Sonſt würde der Ausdruck zu frech und widerwärtig klingen.

In langſamen Stücken müſſen die mit Puncten verſehenen Achttheile und Sechzehntheile mit einem ſchweren Striche und unterhalten, oder nouriſſant geſpielet werden. Den Bogen muß man nicht abſetzen, als wenn anſtatt der Puncte Pauſen ſtünden. Die Puncte müſſen bis zu dem äußerſten Ende ihrer Geltung gehalten werden: damit es nicht ſcheine, als ob einem die Zeit darüber lang werde; und das Adagio ſich nicht in ein Andante verwandele. Wenn Striche drüber ſtehen, ſo bedeuten ſolche, daß die Noten markiret werden müſſen. Die nach dem Puncte kommenden doppelt geſchwänzten Noten müſſen, ſo wohl im langſamen als geſchwinden Zeitmaaße, allezeit ſehr kurz und ſcharf geſpielet werden: weil die punctirten Noten überhaupt etwas Prächtiges und Erhabenes ausdrücken; daher eine jede Note, ſofern keine Bogen darüber ſtehen,

ihren

Digitized by Google

hren beſondern Bogenſtrich erfodert, weil ſonſt nicht möglich iſt, die kurze Note nach dem Puncte durch einen Ruck des Bogens ſo ſcharf auszudrücken, als es durch einen neuen Hinaufſtrich geſchehen kann.

14. §.

Wenn im langſamen Zeitmaaße kleine halbe Töne unter den Geſang vermiſchet ſind, ſ. Tab. XXII. Fig. 25., ſo müſſen diejenigen, ſo durch ein Kreuz oder Wiederherſtellungs-Zeichen erhöhet ſind, etwas ſtärker als die übrigen gehöret werden; welches durch ſtärkeres Aufdrücken des Bogens, bey Saiteninſtrumenten, bey dem Singen und den Blasinſtrumenten aber, durch Verſtärkung des Windes bewerkſtelliget werden kann. Wenn zwo Noten vorkommen, deren letzte um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget wird, die aber einen Bogen über ſich haben, ſ. Tab. XXII. Fig. 26., ſo thut es beſſere Wirkung, wenn die zweyte Note mit dem folgenden Finger genommen, und zugleich der Bogenſtrich zu derſelben verſtärket wird, als wenn man ſie durch das Hinauf- oder Herunterſchieben des Fingers angeben wollte. Denn im Langſamen muß es klingen, als wenn es nur eine Note wäre. Ueberhaupt merke man, daß auch bey einem geſchwinden Zeitmaaße, wenn etliche Noten zu Viertheilen oder halben Tacten durch das Erhöhungszeichen erhöhet, oder durch das b erniedriget werden, beſonders wenn dergleichen etliche ſtufenweiſe nach einander, entweder auf- oder abwärts folgen, ſ. Tab. XXII. Fig. 27. man dieſelben unterhalten, und mit mehrerer Stärke und Kraft als andere ſpielen müſſe.

15. §.

Mit gleicher Stärke und Unterhaltung des Tones müſſen auch diejenigen langen Noten geſpielet werden, welche unter geſchwinde und lebhafte gemiſchet ſind. Z. E. ſ. Tab. XXII. Fig. 28.

16. §.

Wenn, nach einer langen Note und kurzen Pauſe, dreygeſchwänzte Noten folgen, ſ. Tab. XXII. Fig. 29., ſo müſſen die letztern allezeit ſehr geſchwind geſpielet werden; es ſey im Adagio oder Allegro. Deswegen muß man man mit den geſchwinden Noten, bis zum äußerſten Ende des Zeitmaaßes warten, um das Gleichgewicht des Tactes nicht zu verrücken.

Wenn im langſamen Allabreve, oder auch im gemeinen geraden Tacte, eine Sechzehntheilpauſe im Niederſchlage ſteht, worauf punctirte Noten, ſ. XXII. Fig. 30. 31., folgen; muß die Pauſe angeſehen werden, als wenn entweder noch ein Punct, oder noch eine halb ſo viel geltende

Pauſe, dahinter ſtünde, und die darauf folgende Note noch einmal mehr geſchwänzet wäre.

17. §.

Wenn ein langſames und trauriges Stück mit einer Note im Aufheben des Tactes anfängt, ſie ſey ein Achttheil im gemeinen geraden, oder ein Viertheil im Allabrevetacte, ſ. Tab. XXII. Fig. 32. 33; ſo muß dieſelbe Note nicht zu haſtig und ſtark, ſondern mit einer gelaſſenen und langſamen Bewegung des Bogens, auch mit zunehmender Stärke des Tones, angegeben werden: um den Affect der Traurigkeit gehörig auszudrücken. Man muß ſich aber bey einer ſolchen Note nicht länger aufhalten, als es das Zeitmaaß erfodert, damit die übrigen Inſtrumentiſten dadurch das rechte Tempo gleich faſſen können. Im weitern Fortgange des Stücks, kann man mit dergleichen langſamen Noten eben ſo verfahren.

18. §.

Die gebrochenen Accorde, wo drey oder vier Saiten mit einem Bogenſtriche auf einmal berühret werden, ſind von zweyerley Art; ſ. Tab. XXII. Fig. 34. 35. Bey der einen, wenn eine Pauſe folget, muß der Bogen abgeſetzet werden: bey der andern aber, wenn keine Pauſe folget, bleibt der Bogen auf der oberſten Saite liegen. Bey beyden Arten müſſen die unterſten, ſo wohl im langſamen als geſchwinden Tempo, nicht angehalten, ſondern geſchwind nach einander berühret werden: damit es nicht klinge, als wenn es durch einen Accord gebrochene Triolen wären. Und weil dieſe Accorde gebrauchet werden, das Gehör unvermuthet durch eine Heftigkeit zu überraſchen; ſo müſſen diejenigen, auf welche Pauſen folgen, ganz kurz, und mit der größeſten Stärke des Bogens, nämlich mit ſeinem unterſten Theile, geſpielet werden; und ſo viel als deren nach einander folgen, jeder mit dem Herunterſtriche.

19. §.

Von der verſchiedenen Art der Vorſchläge, und ihrem Zeitmaaße, iſt zwar bereits im VIII. Hauptſtücke gehandelt worden. Weil aber nicht ein jeder Violiniſt die Art des Zungenſtoßes verſteht, um den Bogenſtrich darnach einzurichten: ſo iſt nöthig, hier dieſer wegen eine Erklärung beyzufügen, und überhaupt eine Regel feſte zu ſetzen, nämlich: Eine jede vorgeſetzte kleine Note, ſie ſey lang oder kurz, erfodert ihren beſondern Bogenſtrich; und muß niemals an die **vorgehende** Hauptnote geſchleifet werden; weil ſie anſtatt der **folgenden** Hauptnote angeſtoßen

wird.

Digitized by Google

wird. Die Ueberzeugung davon iſt aus der Singmuſik zu nehmen. Man wird finden, daß ein Sänger, woferne er bey ſolcher Gelegenheit Worte auszuſprechen hat, diejenigen Sylben, ſo unter die Hauptnoten gehören, nicht unter denſelben, ſondern unter den vorhaltenden kleinen Noten ausſpricht.

20. §.

Die langen Vorſchläge, ſo ihre Zeit mit der folgenden Note theilen, muß man im Adagio, ohne ſie zu markiren, mit dem Bogen an der Stärke wachſen laſſen, und die folgende Note ſachte dran ſchleifen, ſo daß die Vorſchläge etwas ſtärker, als die darauf folgenden Noten, klingen. Im Allegro hingegen kann man die Vorſchläge ein wenig markiren. Die kurzen Vorſchläge, zu welchen die, ſo zwiſchen den unterwärts gehenden Terzenſprüngen ſtehen, gerechnet werden, müſſen ganz kurz und weich, und, ſo zu ſagen, nur wie im Vorbeygehen berühret werden. Z. E. dieſe, ſ. Tab. XXII. Fig. 36. 37. dürfen nicht angehalten werden, zumal im langſamen Tempo: ſonſt klingt es, als wenn ſie mit ordentlichen Noten ausgedrücket wären, wie Fig. 38. 39. zu erſehen iſt. Dieſes aber würde nicht nur dem Sinne des Componiſten, ſondern auch der franzöſiſchen Art zu ſpielen, von welcher dieſe Vorſchläge doch ihren Urſprung haben, zuwider ſeyn. Denn die kleinen Noten gehören noch in die Zeit der vorhergehende Note, und dürfen alſo nicht, wie bey dem zweyten Exempel ſteht, in die Zeit der folgenden kommen.

21. §.

Wenn im langſamen Tempo zwo kleine eingeſchwänzte Nötchen vorkommen, hinter deren erſterer ein Punct ſtehet, ſ. Tab. XXII. Fig. 40; ſo bekommen ſelbige die Zeit von der darauf folgenden Hauptnote; die Hauptnote ſelbſt aber nur die Zeit von dem Puncte. Sie müſſen mit viel Affect geſpielet, und auf die Art ausgedrücket werden, wie die Noten bey Fig. 41. zeigen. Man muß die mit zweenen Puncten verſehene Note im Herunterſtriche nehmen, und den Ton an Stärke wachſen laſſen; die zwo folgenden, durch ein verlierendes Piano, an die erſte ſchleifen; die letzte kurze aber mit dem Hinaufſtriche wieder erheben.

22. §.

Wenn aber dergleichen Manieren mit ordentlichen Noten ausgedrücket ſind, ſ. Tab. XXII. Fig. 42., ſo müſſen ſelbige, in einem Ritornell, nach ihrer gehörigen Geltung geſpielet werden: zumal wenn die Stimme mehr als einmal beſetzet iſt; oder wenn eine andre Stimme dieſelbe Figur

in Terzen oder Sexten mit der erſten auf gleiche Art mit machet. Die erſtern Noten, worüber ein Bogen ſteht, müſſen im Herunter- und die zwo letztern, im Hinaufſtriche genommen werden.

23. §.

Die zwo kleinen zweygeſchwänzten Noten, ſ. Tab. XXII. Fig. 43., welche mehr im franzöſiſchen als italiäniſchen Geſchmacke üblich ſind, müſſen nicht ſo langſam, wie die oben beſchriebenen, ſondern präcipitant geſpielet werden, wie Fig. 44. zu erſehen iſt.

24. §.

Von den Trillern iſt im IX. Hauptſtücke überhaupt gehandelt worden: weswegen ich mich hier darauf beziehe. Hier will ich noch anmerken, daß, wenn über etliche geſchwinde Noten Triller geſchrieben ſind, der Vor- und Nachſchlag, wegen Kürze der Zeit, nicht allezeit Statt finde: ſondern daß öfters nur halbe Triller geſchlagen werden. Iſt der Vor- und Nachſchlag nur bey der erſten Note angezeiget, ſ. Tab. XXII. Fig. 45., ſo verſteht ſich, daß man die folgenden Triller auf gleiche Art ſchlagen müſſe.

Steht ein Triller über einer Triole, ſ. Tab. XXII. Fig. 46., ſo machen die zwo letzten Noten den Nachſchlag aus.

Wenn etliche Noten, auf eben dem Tone, an einander gebunden ſind, und über der erſten ein Triller ſteht; muß der Triller bis zum Ende, ohne Wiederholung des Bogenſtrichs, unterhalten werden: ſ. Tab. XXII. Fig. 47.

Wenn vor zwo geſchwinden Noten ein Vorſchlag, und hinter der dritten ein Punct ſteht, ſ. Tab. XXII. Fig. 48., ſo muß dieſe Figur bis an die letzte Note, in einem Bogenſtriche, ſehr geſchwind und präcipitant geſpielet werden. Steht aber anſtatt des Puncts eine Pauſe, ſo wird der Bogen abgeſetzet.

Wenn vor punctirten Noten Vorſchläge ſtehen, ſ. Tab. XXII. Fig. 49., ſo müſſen weder Triller noch Mordanten angebracht werden. Stehen aber über dergleichen Noten, ſie mögen ſteigend oder fallend ſeyn, Triller, oder, anſtatt der Puncte, Pauſen: ſo verſteht ſich, daß man die Triller ohne Nachſchlag mache; und bey den Puncten den Bogen abſetze.

Wenn alle Inſtrumente mit dem Baſſe im Uniſon gehen, das iſt, alle eben dieſelben Noten ſpielen, die der Baß ſpielet, es mag eine oder mehrere Octaven höher ſeyn, ſo thut ein langſamer Triller, wenn er von allen

in

Digitized by Google

in einerley Geſchwindigkeit geſchlagen wird, beſſere Wirkung, als ein ganz geſchwinder. Denn die ſehr geſchwinde Bewegung, wenn ſie mit vielen Inſtrumenten zugleich geſchieht, verurſachet mehr Verwirrung, als Deutlichkeit; beſonders an einem Orte, wo es ſchallet. Deswegen muß man alsdenn die Finger in einer mäßigen Geſchwindigkeit egal, doch etwas höher, als ſonſt, aufheben.

25. §.

Bis hieher haben wir den Bogenſtrich an ſich ſelbſt, und, wie einzelne Noten in denſelben eingetheilet, und durch ihn ausgedrücket werden müſſen, betrachtet. Nun iſt nöthig abzuhandeln, was für Arten des Bogenſtrichs, ein jedes Stück, ein jedes Zeitmaaß, und eine jede auszudrückende Gemüthsbewegung erfodere. Denn dieſe lehren den Violiniſten, und alle, die ſich mit Bogeninſtrumenten beſchäftigen, ob der Strich lang oder kurz, ſchwer oder leicht, ſcharf oder gelaſſen ſeyn ſolle.

26. §.

Ueberhaupt iſt anzumerken, daß im Accompagnement, inſonderheit bey lebhaften Stücken, ein nach Art der Franzoſen geführter, kurzer und articulirter Bogenſtrich viel beſſere Wirkung thut, als ein italiäniſcher, langer und ſchleppender Strich.

Das **Allegro, Allegro aſſai, Allegro di molto, Preſto, Vivace,** erfodern, beſonders im Accompagnement, wo man bey dieſer Art von Stücken mehr tändelnd als ernſthaft ſpielen muß, einen lebhaften, ganz leichten, tockirten, und ſehr kurzen Bogenſtrich: doch muß eine gewiſſe Mäßigung des Tones dabey in Acht genommen werden.

Iſt das Allegro mit Uniſon untermiſchet; ſo muß es mit einem ſcharfen Bogenſtriche, und ziemlicher Stärke des Tones geſpielet werden.

Ein **Allegretto,** oder ein Allegro, das durch folgende dabey ſtehende Worte, als: non preſto, non tanto, non troppo, moderato, u. ſ. w. gemäßiget wird, muß etwas ernſthafter, und mit einem zwar etwas ſchweren, doch muntern und mit ziemlicher Kraft verſehenen Bogenſtriche, ausgeführet werden. Die Sechzehntheile im Allegretto, ſo wie im Allegro die Achttheile, erfodern inſonderheit einen ganz kurzen Bogenſtrich: und muß derſelbe nicht mit dem ganzen Arme, ſondern nur mit dem Gelenke der Hand gemachet, auch mehr tockiret als gezogen werden; ſo daß ſo wohl der Auf= als Niederſtrich durch einen Druck einerley Endigung bekomme. Die geſchwinden Paſſagien hingegen, müſſen mit einem leichten Bogen geſpielet werden.

Ein

Digitized by Google

Ein **Arioſo, Cantabile, Soave, Dolce, poco Andante,** wird gelaſſen, und mit einem leichten Bogenſtriche vorgetragen. Iſt auch gleich das Arioſo mit verſchiedenen Arten von geſchwinden Noten untermiſchet; ſo verlangt es doch ebenfalls einen leichten und gelaſſenen Strich des Bogens.

Ein **Maeſtoſo, Pompoſo, Affettuoſo, Adagio ſpiritoſo,** will ernſthaft, und mit einem etwas ſchweren und ſcharfen Striche geſpielet ſeyn.

Ein langſames und trauriges Stück, welches durch die Worte: **Adagio aſſai, Peſante, Lento, Largo aſſai, Meſto,** angedeutet wird, erfodert die größte Mäßigung des Tones, und den längſten, gelaſſenſten, und ſchwereſten Bogenſtrich.

Ein **Soſtenuto,** welches das Gegentheil von dem weiter unten vorkommenden Staccato iſt, und aus einem an einander hangenden ernſthaften harmoniöſen Geſange beſteht, worinne viele punctirte, zu zwoen und zwoen an einander geſchleifete Noten mit angetroffen werden, pfleget man mehrentheils mit dem Worte: **Grave** zu betiteln. Deswegen muß es mit einem langen und ſchweren Bogenſtriche ſehr unterhalten und ernſthaft geſpielet werden.

In allen langſamen Stücken muß inſonderheit das Ritornell, vornehmlich wenn punctirte Noten vorkommen, ernſthaft geſpielet werden: damit die concertirende Stimme, wenn ſolche denſelben Geſang zu wiederholen hat, ſich von dem Tutti unterſcheiden könne. Sind aber ſchmeichelnde Gedanken mit untermenget; ſo müſſen ſelbige auf eine angenehme Art vorgetragen werden. Bey allen, inſonderheit aber bey langſamen Stücken, müſſen ſich die Ausführer derſelben immer in den Affect des Componiſten ſetzen, und ſolchen auszudrücken ſuchen. Hierzu kann nebſt andern oben beſchriebenen Erfoderniſſen auch das Ab- und Zunehmen der Stärke des Tones viel beytragen; wofern es nämlich mit Gelaſſenheit, und nicht durch ein heftiges und unangenehmes Drücken, geſchieht. Hätte aber ein ſolches Stück das Unglück, daß der Componiſt bey deſſelben Verfertigung, ſelbſt von wenig oder von gar keinem Affecte gerühret worden wäre: ſo wird freylich, bey aller Mühe der Ausführer, doch kein beſonderer Ausdruck zu erwarten ſeyn.

Von der Art des Strichs, der bey der franzöſiſchen Tanzmuſik zu brauchen iſt, findet man im 58. §. des VII. Abſchnitts dieſes Hauptſtücks, Nachricht.

27. §. Wenn

27. §.

Wenn bey einem Stücke: *ſtaccato* ſteht; ſo müſſen die Noten alle kurz geſpielet, und mit dem Bogen abgeſetzet werden. Da man aber, in gegenwärtigen Zeiten, ſelten ein Stück von einerley Noten zu ſetzen pfleget; ſondern auf eine gute Vermiſchung derſelben ſieht: ſo werden über diejenigen Noten, welche das ſtaccato erfodern, Strichelchen geſchrieben.

Man muß ſich aber bey dieſen Noten nach dem Zeitmaaße, ob das Stück ſehr langſam, oder ſehr geſchwind geſpielet wird, richten, und die Noten im Adagio nicht eben ſo kurz, als die im Allegro, abſtoßen: ſonſt würden die im Adagio allzutrecken und mager klingen. Die allgemeine Regel, ſo man davon geben kann, iſt dieſe: Wenn über etlichen Noten Strichelchen ſtehen, müſſen dieſelben halb ſo lange klingen, als ſie an und vor ſich gelten. Steht aber nur über einer Note, auf welche etliche von geringerer Geltung folgen, ein Strichelchen: ſo bedeutet ſolches, nicht nur daß die Note halb ſo kurz ſeyn ſoll; ſondern daß ſie auch zugleich, mit dem Bogen, durch einen Druck markiret werden muß.

Alſo werden aus Viertheilen, Achttheile, und aus Achttheilen Sechzehntheile. u. ſ. w.

Oben iſt geſaget worden, daß bey den Noten, über welchen Strichelchen ſtehen, der Bogen von der Saite etwas abgeſetzet werden müſſe. Dieſes verſtehe ich nur von ſolchen Noten, bey denen es die Zeit leidet. Alſo werden im Allegro die Achttheile, und im Allegretto die Sechzehntheile, wenn deren viele auf einander folgen, davon ausgenommen: denn dieſe müſſen zwar mit einem ganz kurzen Bogenſtriche geſpielet, der Bogen aber niemals abgeſetzet, oder von der Saite entfernet werden. Denn wenn man ihn allezeit ſo weit aufheben wollte, als zum ſogenannten Abſetzen erfodert wird; ſo würde nicht Zeit genug übrig ſeyn, ihn wieder zu rechter Zeit drauf zu bringen; und dieſe Art Noten würden klingen, als wenn ſie gehacket oder gepeitſchet würden.

In einem Adagio können die Noten, ſo unter der concertirenden Stimme eine Bewegung machen, wenn auch keine Strichelchen drüber ſtünden, dennoch als ein halb ſtaccato angeſehen, und folglich zwiſchen einer jeden Note, ein klein Stillſchweigen beobachtet werden.

Wenn über den Noten Puncte ſtehen; ſo müſſen ſolche mit einem kurzen Bogen tockiret, oder geſtoßen, aber nicht abgeſetzet werden. Steht über den Puncten noch ein Bogen; ſo müſſen die Noten, ſo viel

Digitized by Google

deren ſind, in einem Bogenſtriche genommen, und mit einem Drucke markiret werden.

28. §.

Nicht allein die richtige Eintheilung der Bogenſtriche; nicht allein das zu rechter Zeit zu brauchende ſtarke oder ſchwache Aufdrücken des Bogens auf die Saiten; ſondern auch der Ort, an welchem die Saiten damit berühret werden müſſen, und was ein jeder Theil des Bogens für Kraft habe, iſt denenjenigen zu wiſſen nöthig, die den Bogen recht führen, und damit gute Wirkungen hervorbringen wollen. Es kömmt viel darauf an, ob der Bogen nahe am Stege, oder weit von demſelben geführet wird; auch ob man die Saiten mit dem unterſten Theile, mit der Mitte, oder mit der Spitze des Bogens anſtreichet. Seine gröſste Stärke liegt im unterſten Theile, der der rechten Hand der nächſte iſt; die mäßige Stärke liegt in der Mitte; und die ſchwächſte bey der Spitze des Bogens. Wird nun derſelbe allzunahe beym Stege geführet, ſo wird der Ton zwar ſchneidend und ſtark; aber auch zugleich dünne, pfeiffend, und kratzend: beſonders auf der beſponnenen Saite. Denn die Saiten ſind ganz nahe am Stege zu ſtark geſpannet: folglich hat der Bogen die Gewalt nicht, dieſelben in einen, mit dem übrigen langen Theile der Saite in gehörigem Verhalte ſtehenden, gleichen Schwung zu bringen, um die erfoderliche Zitterung der Saite zu erregen.

Da nun dieſes bey der Violine keine gute Wirkung thut: ſo iſt leicht zu erachten, daß es bey der Bratſche, dem Violoncell, und Contraviolon, noch viel ſchlechter klingen müſſe: beſonders weil auf dieſen Inſtrumenten die Saiten um ſo viel dicker und länger ſind, als auf der Violine. Um aber darinne die rechte Maaße zu treffen, halte ich dafür, daß, wenn ein guter Violiniſt, um einen dicken männlichen Ton heraus zu bringen, den Bogen einen Finger breit vom Stege abwärts führet; daß alsdenn der Bratſchiſt die Entfernung von **zweenen**, der Violonceliſt von **drey**, bis **vier**, und der Contraviolíniſt von **ſechs** Fingern breit nehmen müſſe. Man merke, daß auf den dünnen Saiten eines jeden Inſtruments, der Bogen etwas näher am Stege, auf den dicken Saiten aber, etwas weiter von ihm abwärts geführet werden könne.

Will man den Ton in der Stärke wachſen laſſen, ſo kann man, in währendem Streichen, den Bogen feſter aufdrücken, und etwas näher zum Stege führen, wodurch der Ton ſtärker und ſchneidender wird. Bey

dem

dem Piano aber, kann der Bogen, auf einem jeden Inſtrumente, noch etwas weiter, als oben geſaget worden, vom Stege abwärts geführet werden: um die Saiten mit der Mäßigung des Bogens deſto leichter in Schwung zu bringen.

29. §.

Bey einigen Stücken pfleget man Dämpfer oder **Sordinen** auf die Violine, Bratſche, und den Violoncell zu ſetzen: um ſo wohl den Affect der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeicheley, Traurigkeit, auch wohl, wenn der Componiſt ein Stück darnach einzurichten weis, eine wütende Gemüthsbewegung, als die Verwegenheit, Raſerey und Verzweifelung, deſto lebhafter auszudrücken: wozu gewiſſe Tonarten, als: C moll, E moll, F moll, Es dur, H moll, A dur, und E dur, ein vieles beytragen können. Die Sordinen werden aus unterſchiedenen Materien, als: Holz, Bley, Meſſing, Blech und Stahl gemachet. Die von Holz und Meſſing taugen gar nichts; weil ſie einen ſchnarrenden Ton verurſachen. Die von Stahl ſind eigentlich die beſten; wenn ſie nur ihr gehöriges, den Inſtrumenten gemäßes Gewicht haben. Die Dämpfer zur Bratſche und zum Violoncell müſſen mit der Größe dieſer Inſtrumente in richtigem Verhalte ſtehen, und folglich immer zu dem einen Inſtrumente größer, als zum andern ſeyn. Ich erinnere hier beyläufig, daß die blaſenden Inſtrumentiſten beſſer thun, wenn ſie, anſtatt Papieres oder anderer Sachen, ein Stück feuchten Schwamm in die Oefnung ihrer Inſtrumente hinein ſtecken; wenn ſie dieſelben dämpfen wollen.

30. §.

Bey den Dämpfern iſt zu merken, daß man in langſamen Stücken mit Sordinen, nicht mit der größten Stärke des Bogens ſpielen, und die bloßen Saiten, ſo viel als möglich iſt, vermeiden müſſe. Bey geſchleiften Noten kann man den Bogen etwas feſte aufdrücken. Wenn aber die Melodie eine öftere Wiederholung des Bogens erfodert; ſo thut ein kurzer, und durch einen Druck belebter, leichter Strich, beſſere Wirkung, als ein langer, gezogener, oder ſchleppender Strich: doch muß man ſich hierinne nach der Sache, die man zu ſpielen hat, richten.

31. §.

Die Stelle des Bogens vertreten zuweilen die Finger, durch das Reiſſen oder Kneipen der Saiten, welches das ſogenannte **Pizzicato** iſt. Dieſes machen die meiſten mehrentheils mit dem Daumen. Ich will nicht in Abrede ſeyn, daß ein guter Violiniſt, ſolches nicht auf eine angenehme

genehme Art zu machen, und ſo zu mäßigen wiſſen ſollte, daß man das Aufſchlagen der Saite auf das Griffbret nicht bemerke. Weil aber nicht ein jeder hierinne eben dieſelbe Geſchicklichkeit beſitzt; indem man öfters wahrnimmt, daß es von manchen ſehr hart klingt, und die darunter geſuchte Wirkung nicht allezeit erfolget: ſo befinde ich für nöthig, meine Meynung hierüber zu entdecken. Es iſt bekannt, daß man auf der Laute die Oberſtimme mit den letzten vier Fingern, und den Baß mit dem Daumen ſpielet: nun iſt das Pizzicato auf der Violine eine Nachahmung der Laute oder des Mandolins; folglich wird auch erfodert, ſolches denſelben ſo viel als möglich iſt, ähnlich zu machen. Ich befinde alſo für beſſer, wenn es nicht mit dem Daumen, ſondern mit der Spitze des Zeigefingers geſchieht. Man faſſe die Saite nicht von unten, ſondern ſeitwärts, damit ſie ihren Schwung eben ſo, und nicht rückwärts auf das Griffbret nehme. Hierdurch wird der Ton viel natürlicher und dicker, als wenn man die Saite mit dem Daumen reißet. Denn derſelbe nimmt, wegen ſeiner Breite, einen größern Theil der Saite ein, und übertreibt durch ſeine Stärke abſonderlich die dünnen Saiten: wie die Erfahrung zeigen wird, ſofern man beyde Arten gegen einander verſuchen will. Es muß auch weder zu nahe am Stege, noch zu nahe bey den Fingern der linken Hand; ſondern bey dem Ende des Griffbretes geſchehen. Deswegen kann man den Daumen ſeitwärts an daſſelbe ſetzen, um mit dem Finger eine jede Saite deſto leichter zu treffen. Bey denen Accorden aber, wo drey Saiten in der Geſchwindigkeit nach einander, und zwar die tiefſte zuerſt, angegeben werden müſſen, iſt es nöthig, das Pizzicato mit dem Daumen auszuüben. Bey einer kleinen Muſik in der Kammer, dürfen die Saiten nicht zu ſtark geriſſen werden, wenn es nicht unangenehm klingen ſoll.

32. §.

Vom Gebrauche der Finger der linken Hand iſt zu merken, daß die Stärke des Aufdrückens derſelben, jederzeit, mit der Stärke des Bogenſtrichs, in rechtem Verhalte ſtehen müſſe. Läßt man den Ton in einer Haltung (tenuta) an der Stärke wachſen: ſo muß auch der Finger, zunehmend aufgedrücket werden. Um aber zu vermeiden, daß der Ton nicht höher werde; muß man den Finger gleichſam unvermerkt zurück ziehen; oder dieſer Gefahr durch eine gute und nicht geſchwinde Bebung abhelfen. Diejenigen, welche die Finger allzuhoch aufheben, pflegen zwar einen ſcharfen Triller zu ſchlagen; ſie ſind aber dabey der Gefahr ausgeſetzet,

daß ſie gar leicht falſch, und gemeiniglich zu hoch greifen; beſonders in den Molltönen: wie denn auch bey ihnen das Laufwerk mehrentheils ungleich und nicht rund klingt; weil ſie die Finger, wegen Ungleichheit ihrer Länge, ungleich abwechſeln. Der kleine Finger iſt ohnedem gemeiniglich ſchwächer, als die andern drey; deswegen muß man ſuchen ein Mittel zu finden, die Stärke in den drey längern Fingern zu mäßigen; dagegen aber dem kleinen Finger durch eine Art von ſchnellem Schlage zu Hülfe zu kommen, um alſo das gehörige Verhältniß mit den andern zu treffen. Ueberhaupt ſollten alle junge Violiniſten den kleinen Finger fleißig üben: und zwar mehr, als eines höchſtnöthigen Vortheils wegen.

33. §.

Das ſogenannte mezzo manico, da die Hand um einen halben, ganzen, oder mehrere Töne weiter auf dem Griffbrete hinauf geſetzet wird, giebt einen großen Vortheil, nicht nur um die bloßen Saiten, welche anders klingen, als wenn die Finger darauf ſtehen, bey gewiſſen Gelegenheiten zu vermeiden; ſondern auch noch in vielen andern Fällen; hauptſächlich im Cadenziren. Z. E. Bey denen Tab. XXII. Fig. 50. 51. angemerkten Tönen, ſind die Triller mit dem dritten Finger gemeiniglich beſſer, als mit dem kleinen, zu machen.

Man verſuche die drey Exempel, Tab. XXII. Fig. 52. a) b) c) in der gewöhnlichen Lage; und rücke darauf die Hand einen Ton höher, ſo, daß man bey a) anſtatt des dritten Fingers, den zweyten; und bey b) und c) anſtatt des zweyten Fingers den erſten brauche: ſo wird man bald, wegen des Gleichlauts, einen großen Unterſchied in der Ausnahme bemerken.

34. §.

Wenn die concertirende Stimme nur von Violinen begleitet wird; ſo muß jeder Violiniſt wohl Achtung geben, ob er eine pure Mittelſtimme, oder eine in gewiſſen kleinen Sätzen, mit der concertirenden abwechſelnde Stimme, oder ein Baſſetchen, zu ſpielen habe. Bey der Mittelſtimme muß er die Stärke des Tones ſehr mäßigen. Wenn er etwas abwechſelndes hat, kann er ſtärker, das Baſſetchen aber noch ſtärker ſpielen: abſonderlich, wenn er von dem Concertiſten, oder auch von den Zuhörern, weit entfernet iſt. Haben beyde Violinen nur Mittelſtimmen; ſo müſſen ſie auch in einerley Stärke ſpielen. Hat die zweyte Violine im

Digitized by Google

Ritornell, gegen die erſte eine ähnliche Melodie, es ſey in der Terze, Sexte, oder Quarte; ſo kann die zweyte mit der erſten in einerley Stärke ſpielen. Iſt es aber auch nur, wie im obigen Falle, eine Mittelſtimme; ſo muß die zweyte Violine ebenfalls den Ton etwas mäßigen: weil die Hauptſtimmen allezeit mehr, als die Mittelſtimmen gehöret werden müſſen.

35. §.

Wenn die Violiniſten eine ſchwache concertirende Stimme zu begleiten haben, ſo muß ſolches mit vieler Mäßigung geſchehen. Sie müſſen die Art des Accompagnements wohl betrachten: ob die Bewegung deſſelben, aus geſchwinden oder langſamen, aus gleichen oder ſpringenden Noten beſtehe; ob ſolches tiefer, höher, oder mit der Concertſtimme in derſelben Gegend geſetzet ſey; ob es zwey- drey- oder vierſtimmig ſey; ob die Concertſtimme einen ſchmeichelnden Geſang, oder Paſſagien zu ſpielen habe; ob die Paſſagien aus weitläuftigen Springen, oder aus rollenden Noten beſtehen; und ob dieſe Noten in der Tiefe oder Höhe ſich befinden. Dieſes alles erfodert eine große Behutſamkeit. Z. E. Eine Flöte iſt in der Tiefe nicht ſo durchdringend, als in der Höhe; beſonders in Molltönen; ſie wird auch; von rechtswegen, nicht allezeit in einerley Stärke, ſondern, nachdem es die Sache erfodert, bald ſchwach, bald mittelmäßig, bald ſtark geſpielet. Ein gleiches fällt auch bey ſchwachen Singſtimmen, und andern nicht allzuſtarken Inſtrumenten vor. Die Violiniſten müſſen alſo beſtändig Achtung geben, daß die concertirende Stimme niemals unterdrücket, ſondern allezeit vor andern gehöret werde.

Digitized by Google

Des XVII. Hauptſtücks

III. Abſchnitt.

Von dem Bratſchiſten insbeſondere.

1. §.

Die Bratſche wird in der Muſik mehrentheils für etwas geringes angeſehen. Die Urſache mag wohl dieſe ſeyn, weil dieſelbe öfters von ſolchen Perſonen geſpielet wird, die entweder noch Anfänger in der Muſik ſind; oder die keine ſonderlichen Gaben haben, ſich auf der Violine hervor zu thun; oder auch weil dieſes Inſtrument ſeinem Spieler allzuwenig Vortheil bringt: weswegen geſchickte Leute ſich nicht gerne dazu brauchen laſſen. Dem ungeachtet halte ich dafür, daß ein Bratſchiſt eben ſo geſchickt ſeyn müſſe, als ein zweyter Violiniſt: wofern das ganze Accompagnement nicht mangelhaft ſeyn ſoll.

2. §.

Er muß nicht allein einen eben ſo guten Vortrag im Spielen haben, als der Violiniſt; ſondern er muß gleichfalls etwas von der Harmonie verſtehen: damit er, wenn er, wie in Concerten üblich iſt, zuweilen des Baſſiſten Stelle vertreten, und das Baſſetchen ſpielen muß, mit Behutſamkeit zu ſpielen wiſſe, und der Concertiſt nicht mehr Sorge für ihn, als für ſeine eigene Stimme haben dürfe.

3. §.

Er muß in ſeiner Stimme beurtheilen können, welche Noten ſangbar oder trocken, ſtark oder ſchwach, mit einem langen oder kurzen Bogen, geſpielet werden müſſen: imgleichen ob er nur zwo oder mehr Violinen, viel oder wenig Bäſſe gegen ſich habe: und ſo er die Grundſtimme zu ſpielen hat, ob die concertirende ſtark oder ſchwach ſpiele; ob das Stück traurig, luſtig, prächtig, ſchmeichelnd, modeſt oder frech geſetzet ſey: indem

Digitized by Google

indem er, bey einem jeden Affecte, ſich mit dem Baſſetchen darnach richten, und der Oberſtimme bequemen muß.

4. §.

Er muß unterſcheiden, ob er Arien, Concerten, oder andere Arten von Muſik zu begleiten habe. Bey Arien kömmt er leicht durch: weil er allda mehrentheils nur eine pure Mittelſtimme, oder etwa den Baß mit zu ſpielen hat. In Concerten aber giebt es öfters ein mehrers zu thun; indem bisweilen der Bratſche, anſtatt der zweyten Violine, die Nachahmung, oder eine der Oberſtimme ähnliche Melodie gegeben wird: zugeſchweigen, daß die Bratſche auch wohl bisweilen ein ſingendes Ritornell mit den Violinen im Uniſon ſpielen muß; welches bey einem Adagio beſonders gute Wirkung thut. Hat nun der Bratſchiſt, bey dergleichen Umſtänden, keinen deutlichen und angenehmen Vortrag; ſo wird durch ihn die ſchönſte Compoſition verdorben: beſonders wenn in einem ſolchen Stücke eine jede Stimme nur einmal beſetzet iſt.

5. §.

Will man noch weiter gehen; ſo wird von einem guten Bratſchiſten erfodert, daß er auch im Stande ſey, ſelbſt eine concertirende Stimme, eben ſo gut, als ein Violiniſt, zu ſpielen: zum Exempel, ein concertirendes Trio, oder Quatuor. Wer weis, ob nicht dieſe ſchöne Art von Muſik itzo eben deswegen nicht mehr ſo, wie ehedem, in der Mode iſt: weil nämlich die wenigſten Bratſchiſten auf ihr Werk ſo viel Fleiß wenden, als ſie ſollten. Viele glauben, daß, wenn ſie nur etwas weniges vom Tacte und der Eintheilung der Noten verſtünden, man von ihnen alsdenn nichts mehreres verlangen könnte. Doch dieſes Vorurtheil gereichet zu ihrem eigenen Schaden. Denn wenn ſie den gehörigen Fleiß anwenden wollten, könnten ſie in einer großen Muſik leicht ihr Glück verbeſſern, und nach und nach weiter hinauf rücken: anſtatt daß ſie mehrentheils, bis an ihr Ende, der Bratſche nicht los werden. Ja man hat Beyſpiele, daß Leute, die ſich in der Muſik beſonders hervorgethan, in ihrer Jugend die Bratſche geſpielet haben. Auch nachgehends, da ſie ſchon zu etwas mehrerem tüchtig waren, haben ſie ſich vielleicht nicht geſchämet, dieſes Inſtrument wenn es die Noth erfoderte, zu ergreifen. Zum wenigſten empfindet derjenige, ſo accompagniret, mehr Vergnügen von der Muſik, als der, welcher die Concertſtimme ſpielet: und wer ein wahrer Muſikus iſt, der nimmt Antheil an der ganzen Muſik; ohne ſich zu bekümmern, ob er die erſte oder letzte Partie ſpiele.

6. §. Vor

Digitized by Google

6. §.

Vor allen willkührlichen Zuſätzen oder Auszierungen in ſeiner Stimme, muß ſich ein guter Bratſchiſt hüten.

7. §.

Die Achttheile in einem Allegro muß er mit einem ganz kurzen Bogenſtriche, die Viertheile hingegen, wit einem etwas längern ſpielen.

8. §.

Hat er mit den Violiniſten einerley Art Noten, ſie mögen geſchleifet oder geſtoßen ſeyn; ſo muß er ſich nach ihrer Art zu ſpielen richten, es ſey cantabel oder lebhaft. Dieſes wird abſonderlich nöthig ſeyn, wenn er ein Ritornell mit den Violinen im Uniſon zu ſpielen hat: denn da muß er eben ſo cantabel und gefällig ſpielen, als die Violiniſten ſelbſt: damit man nicht gewahr werde, daß es verſchiedene Inſtrumente ſind. Haben aber ſeine Noten eine Aehnlichkeit mit dem Baſſe; ſo muß er ſolche eben ſo ernſthaft, als der Baß, vortragen.

9. §.

In einem traurigen Stücke, muß er ſeinen Bogenſtrich ſehr mäßigen, und denſelben nicht mit Heftigkeit oder allzugroßer Geſchwindigkeit bewegen; keinen harten und unangenehmen Druck mit dem Arme machen; nicht zu ſtark auf die Saiten drücken; nicht zu nahe am Stege ſpielen, ſondern den Bogen, beſonders auf den dicken Saiten, wohl zweene Finger breit davon abwärts führen: ſ. den II. Abſchnitt. 28. §. Die Achttheile im gemeinen geraden, oder die Viertheile in Allabrevetacte, muß er, in dieſer Art langſamer Stücke, nicht zu kurz und trocken, ſondern alle unterhalten, angenehm, gefällig, und mit Gelaſſenheit ſpielen.

10. §.

In einem cantabeln Adagio, ſo aus Achttheilen und Sechzehntheilen beſteht, auch mit ſcherzhaften Gedanken untermiſchet iſt, muß der Bratſchiſt alle kurzen Noten mit einem leichten und kurzen Bogenſtriche, und zwar nicht mit dem ganzen Arme, ſondern nur mit der Hand, durch die Bewegung des erſten Gelenkes, ausführen, auch dabey weniger Stärke, als ſonſt, gebrauchen.

11. §.

Weil eine Bratſche, wenn es ein gutes und ſtarkes Inſtrument iſt, gegen vier, auch wohl ſechs Violinen zulänglich iſt: ſo muß der Bratſchiſt, wofern nur etwa zwo oder drey Violinen mit ihm ſpielen, die Stärke des Tones mäßigen; damit er nicht den übrigen überlegen werde: beſonders

Digitized by Google

wenn nur ein Violoncell, und kein Contraviolon ſich dabey befindet. Die Mittelſtimme, welche, an und vor ſich, dem Zuhörer das wenigſte Vergnügen machet, darf niemals ſo ſtark als die Hauptſtimmen gehöret werden. Deswegen muß der Bratſchiſt beurtheilen, ob die Noten, ſo er zu ſpielen hat, melodiös oder nur harmoniös ſind. Die erſtern kann er mit den Violinen in gleicher Stärke, die andern aber etwas ſchwächer ſpielen.

12. §.

Hat der Bratſchiſt zuweilen die Grundſtimme, ſo kann er ſie etwas ſtärker, als die übrigen Mittelſtimmen vortragen. Doch muß er allezeit auf die Concertſtimme hören; damit er ſolche nicht übertäube. Und wenn dieſelbe bald ſtärker, bald ſchwächer ſpielet, muß er ſich gleichfalls mit der Stärke und Schwäche darnach richten, und das Ab- und Zunehmen des Tones mit allen zugleich beobachten.

13. §.

Kommen Nachahmungen gewiſſer Sätze der Haupt- oder der Grundſtimme vor; ſo müſſen ſolche mit der Stimme, welcher ſie nachahmen, in gleicher Stärke geſpielet werden. Ein ſogenanntes Thema oder Hauptſatz einer Fuge aber, ingleichen ſonſt jeder Gedanke in einem Concert oder andern Stücke, der öfters wiederholet wird, muß, durch die Stärke des Tones, mit Nachdruck erhoben und markiret werden. Hierher gehören auch die langen Noten, ſie ſeyn Viertheile, halbe, oder ganze Tacte, ſo auf geſchwinde Noten folgen, und einen Aufenthalt in der Lebhaftigkeit machen: beſonders die, vor denen ein Kreuz oder Wiederherſtellungszeichen ſteht.

14. §.

Wird von dem Bratſchiſten verlanget, ein Trio oder Quatuor zu ſpielen; ſo muß er wohl beobachten, was vor Arten von Inſtrumenten er gegen ſich hat: damit er ſich, wegen der Stärke und Schwäche ſeines Tones, darnach richten könne. Gegen eine Violine kann er faſt in einerley Stärke ſpielen; gegen einen Violoncello und Baſſon, in gleicher Stärke; gegen einen Hoboe etwas ſchwächer, weil der Ton gegen die Bratſche dünne iſt. Gegen eine Flöte aber, beſonders wenn ſie in der Tiefe ſpielet, muß er die größte Schwäche gebrauchen.

15. §. Ueber-

Digitized by Google

15. §.

Ueberhaupt kömmt bey Ausübung der Bratſche, viel auf eine proportionirliche Stärke und Schwäche des Tones an. Es würde ſchwer fallen, wenn man alle vorfallende Umſtände beſchreiben ſollte. Deswegen wird von einem Bratſchiſten eben ſo viel Beurtheilungskraft erfodert, als von einem der die Grundſtimme ſpielet.

16. §.

Wenn der Bratſchiſt, in Ermangelung des Violoncells, ein Trio oder Solo begleitet; muß er, ſo viel als möglich iſt, allezeit eine Octave tiefer ſpielen, als ſonſt, wenn er mit dem Baſſe im Uniſon gehet; und wohl Acht haben, daß er die Oberſtimme nicht überſteige: damit die Quinten in der Grundſtimme nicht in Quarten verwandelt werden. Er wird alſo wohl thun, wenn er, bey einem Solo, immer ein Auge auf die Oberſtimme richtet, um ſich, wenn ſie in der Tiefe ſpielet, auch darnach richten zu können. Z. E. Geſetzt, die Oberſtimme hätte das eingeſtrichene A, und der Baß ſein höchſtes D: wollte der Bratſchiſt daſſelbe auf der kleineſten Saite nehmen, ſo würde aus der Quinte, ſo die Stimmen gegen einander machen, die Quarte werden, und alſo nicht dieſelbe Wirkung thun.

17. §.

Was übrigens vom Bogenſtriche, vom Stoßen und Schleifen, vom Ausdrucke der Noten, vom Staccato, vom ſtark und ſchwach Spielen, vom Stimmen, u. ſ. w. im vorigen, und im letzten Abſchnitte vorkömmt, kann ſich der Bratſchiſt, eben ſo wohl, als die Ripien = Violiniſten zu Nutzen machen: nicht allein, weil ihm ſolches alles zu wiſſen nöthig iſt; ſondern auch, weil ich vermuthe, daß er nicht immer werde Bratſchiſt verbleiben wollen.

Digitized by Google

Des XVII. Hauptſtücks
IV. Abſchnitt.
Von dem Violonzelliſten insbeſondere.

1. §.

Wer auf den Violoncell nicht nur accompagniret, ſondern auch Solo ſpielet, thut ſehr wohl, wenn er zwey beſondere Inſtrumente hat; eines zum Solo, das andere zum Ripienſpielen, bey großen Muſiken. Das letztere muß größer, und mit dickern Saiten bezogen ſeyn, als das erſtere. Wollte man mit einem kleinen und ſchwach bezogenen Inſtrumente beydes verrichten; ſo würde das Accompagnement in einer zahlreichen Muſik gar keine Wirkung thun. Der zum Ripienſpielen beſtimmte Bogen, muß auch ſtärker, und mit ſchwarzen Haaren, als von welchen die Saiten ſchärfer, als von den weißen, angegriffen werden, bezogen ſeyn.

2. §.

Der Bogenſtrich muß nicht zu nahe beym Stege, ſondern wohl drey bis vier Finger breit davon abwärts geführet werden, ſ. den II. Abſchnitt, 28. §. Einige ſtreichen mit dem Bogen ſo, wie es bey der Viola da Gamba üblich iſt, nämlich: anſtatt des Herunterſtrichs, von der linken zur rechten Hand, bey den Hauptnoten, machen ſie den Hinaufſtrich, von der rechten zur linken, und fangen mit der Spitze des Bogens an. Andere hingegen machen es wie die Violiniſten, und fangen denſelben Strich mit dem unterſten Theil des Bogens an. Dieſe letztere Art iſt bey den Italiänern üblich, und thut nicht nur beym Soloſpielen, ſondern auch vornehmlich bey dem Accompagnement, beſſere Wirkung, als die erſte: weil die Hauptnoten mehr Stärke und Nachdruck erfodern, als die durchgehenden; welche ihnen aber, mit der Spitze nicht ſo, als mit dem unterſten Theile des Bogens, gegeben werden können. Ueberhaupt muß der Violoncelliſt bemühet ſeyn, einen dicken, runden, und männlichen Ton aus

Digitized by Google

aus dem Inſtrumente zu bringen: wozu die Art, wie er den Bogen führet, und ob er denſelben nahe oder weit vom Stege hält, ingleichen auch, ob er denſelben ſtark oder ſchwach auf die Saiten drücket, viel beyträgt. Wollte er bey einer ſtarken Muſik die Zärtlichkeit ſo weit treiben, und ſich ſo wenig hören laſſen, daß er, anſtatt des Bogens, die Saiten mit einem Flederwiſche zu berühren ſchiene; ſo würde er wenig Lob verdienen. Gewiſſe kleine Verdrehungen des Leibes, die bey dieſem Inſtrumente nicht allezeit vermieden werden können, wird man ihm hoffentlich zu Gute halten.

3. §.

Ein Violoncelliſt muß ſich hüten, daß er nicht, wie ehedem einige große Violoncelliſten die üble Gewohnheit gehabt haben, den Baß mit Manieren zu verbrämen, und zur unrechten Zeit ſeine Geſchiklichkeit zu zeigen ſuche. Denn wofern ein Violoncelliſt, wenn er die Setzkunſt nicht verſteht, im Baſſe willkührliche Manieren anbringen will; ſo thut er noch mehr Schaden, als ein Violiniſt bey der Ripienſtimme: beſonders wenn er ſolche Bäſſe vor ſich hat, über welchen die Hauptſtimme in beſtändiger Bewegung iſt, um den ſimpeln Geſang mit Zuſätzen auszuzieren. Es iſt nicht möglich, daß einer des andern Gedanken allezeit errathen könne; und wenn auch beyde gleiche Einſicht hätten. Ueberdem iſt es ungereimt, den Baß, welcher die Zierrathen der andern Stimme unterſtützen und harmoniös machen ſoll, ſelbſt zu einer Art von Oberſtimme zu machen, und ihn ſeines ernſthaften Ganges zu berauben; dadurch aber die nothwendigen Zierrathen der Oberſtimme zu verhindern, oder zu verdunkeln. Es iſt zwar nicht zu läugnen, daß einige melodiöſe und concertirende Bäſſe bey einem Solo, etwas von Zuſatze leiden; wenn nur der Ausführer des Baſſes gnugſame Einſicht hat, und weis, an welchem Orte es ſich thun läßt: und wenn bey ſolcher Gelegenheit, etwas von Zierrathen auf eine geſchikte Art hinzugefüget wird; ſo wird die Sache deſto vollkommener. Doch wenn der Violoncelliſt ſich auf ſeine Wiſſenſchaft nicht hinlänglich verlaſſen kann: ſo iſt ihm zu rathen, daß er lieber den Baß ſo ſpiele, wie ihn der Componiſt geſetzet hat; als daß er aus Unwiſſenheit ſich in die Gefahr begebe, viele ungereimte und übelklingende Noten zuzuſetzen. Ein geſchikter Zuſatz von Zierrathen findet nirgends, als bey einem Solo ſtatt. Doch müſſen zu der Zeit, wenn die Hauptſtimme, bey ſimpeln Noten, nothwendig etwas zuſetzen muß, die Noten des Baſſes ganz ohne allen willkührlichen Zierrath vorgetragen werden. Hat aber der Baß Nachahmungen;

mungen; ſo kann der Violoncelliſt eben dieſelben Manieren, die ihm vorgemachet worden ſind, nachmachen. Hat die Hauptſtimme Pauſen, oder haltende Noten; ſo kann er gleichfalls den Baß auf eine angenehme Art verändern: wenn nur die Hauptnoten im Baſſe nicht verdunkelt werden, und die Veränderungen ſo beſchaffen ſind, daß ſie keine andere Leidenſchaft ausdrücken, als das Stück erfodert. Deswegen muß der Violoncelliſt beſtändig ſuchen, dem Vortrage deſſen, ſo die Hauptſtimme ſpielet, ſo wohl in der Stärke und Schwäche des Tones, als in Ausdrückung der Noten, nachzuahmen. Bey einer vollſtimmigen Muſik aber, iſt den Violoncelliſten ganz und gar nicht erlaubt, willkührlich etwas zuzuſetzen: nicht allein, weil die Grundſtimme ernſthaft und deutlich geſpielet werden muß; ſondern auch, weil ſolches, wenn es die übrigen Bäſſe eben ſo machten, eine große Verwirrung und Undeutlichkeit verurſachen würde.

4. §.

Bey einem traurigen Adagio, müſſen die langſamen Noten, nämlich die Achttheile im gemeinen geraden, und die Viertheile im Allabrevetacte, mit einem gelaſſenen Bogenſtriche geſpielet werden. Man muß dabey nicht mit dem Bogen, in einer Haſtigkeit und Eil, bis an ſeine Spitze fahren: denn dieſes würde den Affect der Traurigkeit verhindern, und das Gehör beleidigen. Im Allegro müſſen die Viertheile unterhalten, oder nouriſſant, und die Achttheile ganz kurz geſpielet werden. Im Allegretto ſo im Allabrevetacte geſetzt iſt, geht es eben ſo. Iſt aber das Allegretto im gemeinen geraden Tacte geſetzet, ſo werden die Achttheile unterhalten, und die Sechzehntheile kurz geſpielet. Die kurzen Noten müſſen nicht mit dem ganzen Arme, ſondern nur mit der Hand allein, und zwar durch die Bewegung des erſten Gelenks derſelben geſpielet werden: wovon im zweyten und ſechſten Abſchnitte ein mehreres zu erſehen iſt.

5. §.

Alle Noten müſſen in der Lage, ſo wie ſie geſetzt ſind, geſpielet, und nicht einige bald eine Octave höher, bald eine tiefer genommen werden; beſonders diejenigen, mit welchem die übrigen Stimmen in Uniſon mit gehen. Denn dergleichen Arten von Modulationen beſtehen aus einer förmlichen Baßmelodie: und dieſe kann und darf auf keine Art verändert werden. Würden dergleichen Noten auf den Violoncell eine Octave tiefer geſpielet, als ſie geſetzet ſind: ſo würde die Entfernung gegen die Violi-

nen

Digitized by Google

nen nicht nur zu weit ſeyn, ſondern die Noten würden auch zu gleich die gehörige Schärfe und Lebhaftigkeit, ſo darinne geſuchet wird, verlieren. Andere Baßnoten, die nicht mit den übrigen Stimmen im Uniſon gehen, leiden noch eher, daß man dann und wann, wenn kein Contraviolon zugegen iſt, eine Octave tiefer ſpiele: doch müſſen es nicht melodiöſe, ſondern nur harmoniöſe, das iſt, ſolche Gänge ſeyn, welche für ſich keine eigene Melodie machen, ſondern nur zum Grunde der oberſten Melodieen dienen. Die Sprünge, in die Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, auf- oder unterwärts, müſſen nicht umgekehret werden: weil dieſe Springe öfters zu Bildung einer gewiſſen Melodie dienen, auch ſelten ohne Abſicht von dem Componiſten geſetzet werden; ſ. Tab. XXII. Fig. 53. Eine gleiche Bewandtniß hat es, wenn ein Gang von einem halben oder ganzen Tacte öfters wiederholet wird; doch ſo, daß dieſelben Noten einmal um das andre, eine Octave tiefer oder höher geſetzet ſind; ſ. Tab. XXII. Fig. 54. Ein ſolcher Baß muß geſpielet werden wie er geſchrieben iſt. Denn wenn man dieſe Sprünge umkehren wollte, würde ein ganz anderer Sinn herauskommen.

6. §.

Weil der Violoncell, unter allen Bäſſen, den ſchärfſten Ton hat, und ſeine Stimme am deutlichſten ausdrücken kann; ſo hat ſein Spieler auch vor andern den Vortheil voraus, daß er, bey Ausdrückung des Lichts und Schattens, den übrigen Stimmen helfen, und der ganzen Sache einen Nachdruck geben kann. Von ihm hängt am meiſten ab, in einem Stücke das Zeitmaaß bey ſeiner Richtigkeit, und die Lebhaftigkeit zu unterhalten; das Piano und Forte zur gehörigen Zeit auszudrücken; die verſchiedenen Leidenſchaften, welche in einem Stücke erreget werden ſollen, zu unterſcheiden und kennbar zu machen; und alſo dem Concertiſten ſein Spielen zu erleichtern. Er muß alſo weder eilen, noch nachſchleppen; ſondern ſeine Gedanken mit beſtändiger Aufmerkſamkeit, ſo wohl auf die Pauſen, als auf die Noten richten: damit man nicht genöthiget werde, ihn zu erinnern, wenn er nach einer Pauſe wieder anfangen, oder wenn er ſchwach oder ſtark ſpielen ſoll. Denn es iſt bey einer Muſik ſehr unangenehm, wenn nach einer Pauſe, bey einem neuen Eintritte, nicht alle Stimmen zugleich mit Ernſt anfangen; oder wenn das Piano oder Forte nicht bey der Note, wo es geſchrieben iſt, beobachtet wird: beſonders wenn es an dem Baſſe fehlet, welcher der Sache den gröſten Ausſchlag geben muß.

7. §. Wo-

7. §.

Wofern der Violoncelliſt die Setzkunſt, oder zum wenigſten etwas von der Harmonie verſteht, ſo iſt es ihm ein Leichtes, die verſchiedenen Leidenſchaften, welche in einem Stücke von dem Componiſten ausgedrücket ſind, mit dem Concertiſten zugleich zu erheben und kennbar zu machen. Dieſes wird von der begleitenden Stimme eben ſo wohl, als vom Concertiſten gefodert, und iſt eine vorzügliche Schönheit des Accompagnements. Denn wenn nur einer ſeine Stimme gut, der andere aber kaltſinnig und nachläßig vorträgt, ſo widerſpricht der eine, ſo zu reden, dem, was der andere bejahet: und die Zuhörer haben, wo nicht Verdruß, doch nur das halbe Vergnügen. Hierzu kann der Violonceliſt leicht gelangen, wenn es ihm nicht an der Empfindung fehlet, und wenn er nicht auf ſeine Stimme allein, ſondern auf das Ganze die gehörige Aufmerkſamkeit richtet. Er muß ſich hiernächſt diejenige Art Noten bekannt machen, welche vor andern markiret und erhoben werden müſſen. Dieſe ſind, erſtlich diejenigen, welche Diſſonanzen über ſich haben, als: die Secunde, die falſche Quinte, die übermäßige Sexte, die Septime; oder die Noten, welche durch das Kreuz oder das Wiederherſtellungszeichen außerordentlicher Weiſe erhöhet, oder durch dieſes, und das runde b, erniedriget werden. Auch gehöret hierher, wenn die Oberſtimme eine Cadenz machet, und der Baß ordentlicher Weiſe eine Quarte über ſich, oder eine Quinte unter ſich zu ſpringen hat, um mit der Oberſtimme in die Octave zu gehen; derſelbe aber durch einen Betrug oder ſogenannten inganno, nur eine Stufe höher oder tiefer geht; z. E. die Oberſtimme cadenzirte ins C, und der Baß hätte anſtatt der Octave vom C, die Terze von unten, als A, As, oder die falſche Quinte Fis, nachdem es die Tonart erfordert, ſ. Tab. XXII. Fig. 55. Hier thut es nun eine ſehr gute Wirkung, wenn die hier erwähnten Noten: A, As, Fis, mit dem Violoncell markiret, und etwas ſtärker, als die vorhergehenden Noten angegeben werden. Wenn es aber in einem Stücke, beſonders in einem Adagio, zur Hauptcadenz geht; ſo kann der Violonceliſt mit den vorhergehenden, zwo, drey, oder vier Noten, auf gleiche Weiſe verfahren, um die Aufmerkſamkeit der Zuhörer auf dieſelbe zu lenken; ſ. Tab. XXII. Fig. 56.

8. §.

Bey Ligaturen oder gebundenen Noten, kann er die zweyte, worüber mehrentheils die Secunde und Quarte geſetzet wird, durch die Verſtärkung des Tones wachſen laſſen, doch darf er den Bogen nicht dabey rücken.

9. §. Wenn

Digitized by Google

9. §.

Wenn in einem Preſto, welches mit vieler Lebhaftigkeit geſpielet werden muß, verſchiedene Achttheile, oder ſonſt kurze Noten, auf einerley Tone vorkommen, ſo kann er die erſte im Tacte durch einen Druck mit dem Bogen markiren.

10. §.

Punctirte Noten muß er allezeit ernſthafter und ſchwerer mit dem Bogen ſpielen, als der Violiniſt: die folgenden doppelt geſchwänzten hingegen, müſſen ganz kurz und ſcharf vorgetragen werden; es ſey im geſchwinden oder langſamen Zeitmaaße.

11. §.

Wenn an einem Violoncell Bände ſind, wie bey der Viola da Gamba üblich iſt: ſo muß der Violoncelliſt, bey denen mit b bezeichneten Tönen, die Saiten mit den Fingern, ein wenig über die Bände hinaus, und zwar etwas ſtärker niederdrücken; um ſolche ſo viel höher zu greifen, als es ihr Verhalt gegen die mit Kreuzen bezeichneten Töne erfodert, nämlich um ein Komma.

12. §.

Das Soloſpielen iſt auf dieſem Inſtrumente eben nicht eine ſo gar leichte Sache. Wer ſich hierinne hervorthun will, der muß von der Natur mit ſolchen Fingern verſehen ſeyn, die lang ſind, und ſtarke Nerven haben, um weit aus einander greifen zu können. Wenn ſich aber dieſe nothwendigen Eigenſchaften, nebſt einer guten Anweiſung zugleich beyſammen finden; ſo kann, auf dieſem Inſtrumente, ſehr viel Schönes hervorgebracht werden. Ich habe ſelbſt einige große Meiſter gehöret, die auf dieſem Inſtrumente beynahe Wunder gethan haben. Wer den Violoncell als ein Liebhaber ausübet, dem ſteht es mit Rechte frey, dasjenige am meiſten darauf zu treiben, was ihm das meiſte Vergnügen machet: wer aber ſein Hauptwerk davon zu machen gedenket, der thut wohl, wenn er ſich vor allen Dingen erſt bemühet, ein guter Accompagniſt zu werden: denn dadurch wird er bey der Muſik nützlicher und brauchbarer ſeyn. Wollte er aber, ehe er noch einen Ripienbaß recht auszuführen wüßte, ſo gleich zum Soloſpielen eilen, und vielleicht deswegen ſein Inſtrument ſo ſchwach beziehen, daß man ihn bey dem Accompagnement nicht hören könnte; ſo würde ihm die Muſik wenig Dank ſchuldig ſeyn. Er würde vielmehr von einem und dem andern Liebhaber der Muſik, der ſich ſo wohl im Soloſpielen als Accompagniren hervor thut, beſchämet werden.

Digitized by Google

Das gute Accompagnement iſt das vornehmſte, ſo von dieſem Inſtrumente eigentlich erfodert wird. Wenn nicht das Accompagniren und Soloſpielen in gleichem Grade der Vortrefflichkeit ſtehen; ſo thut ein guter Accompagniſt bey einem Orcheſter mehr Dienſte, als ein mittelmäßiger Soloſpieler. Die Kunſt wohl zu begleiten aber, läßt ſich weder für ſich allein, noch auch bloß in großen Muſiken erlernen. Wer ſich darinne recht feſt ſetzen will, muß viele geſchikte Leute insbeſondere accompagniren: und wenn er ſich nicht verdrüßen läßt, bisweilen Erinnerungen anzunehmen; ſo wird ſein daraus zu hoffender Vortheil deſto größer ſeyn. Denn es wird doch kein Meiſter gebohren: ſondern es muß immer einer von dem andern lernen.

Des XVII. Hauptſtücks

V. Abſchnitt.

Von dem Contravioloniſten insbeſondere.

1. §.

Mit dem großen Violon geht es, wie mit der Bratſche. Er wird ebenfalls von Vielen, nicht in dem Werthe, und von der Nothwendigkeit gehalten, welche er doch, wenn anders gut geſpielet wird, in einer großen Muſik verdienet. Es kann ſeyn, daß die meiſten, welche zu dieſem Inſtrumente gebrauchet werden, vielleicht nicht das gehörige Talent haben, ſich auf andern Inſtrumenten, die ſowohl Fertigkeit als Geſchmack erfodern, hervor zu thun. Indeſſen bleibt es doch eine ausgemachte Sache, daß der Contravioloniſt, ſollte er auch den feinen Geſchmack des Spielens nicht ſo gar nöthig haben, dennoch die Harmonie verſtehen, und kein ſchlechter Muſikus ſeyn muß. Denn er iſt nebſt dem Violoncelliſten gleichſam das Gleichgewicht, um das Zeitmaaß in einer

großen

großen Muſik, beſonders in einem Orcheſter, wo einer den andern nicht allezeit ſehen, noch recht hören kann zu erhalten.

2. §.

Hierzu wird eine beſondere Deutlichkeit im Spielen erfodert; welche aber die wenigſten auf dieſem Inſtrumente beſitzen. Vieles kömmt dabey auf ein gutes Inſtrument an; vieles aber auch auf den Spieler. Iſt das Inſtrument allzugroß, oder allzuſtark bezogen; ſo klingt es undeutlich, und iſt dem Gehöre nicht vernehmlich. Weis der Spieler mit dem Bogenſtriche nicht ſo, wie es das Inſtrument erfodert, umzugehen; ſo bleibt derſelbe Fehler.

3. §.

Das Inſtrument an ſich thut beſſere Wirkung, wenn es von mittelmäßiger Größe, auch nicht mit fünf, ſondern nur mit vier Saiten bezogen iſt. Denn die fünfte Saite müßte, wenn ſie mit den andern in rechtem Verhalte ſtehen ſollte, ſchwächer als die vierte ſeyn, und würde folglich einen viel dünnern Ton, als die andern, von ſich geben. Solches würde aber nicht nur bey dieſem Inſtrumente ſchädlich ſeyn; ſondern auch auf dem Violoncell und der Violine, im Fall man ſolche mit fünf Saiten beziehen wollte. Der ſogenannte deutſche Violon von fünf bis ſechs Saiten iſt alſo mit Recht abgeſchaffet worden. Sind bey einer Muſik zweene Contraviolone nöthig; ſo kann der zweyte etwas größer, als der erſte ſeyn: und was demſelben an der Deutlichkeit abgeht, erſetzet er alsdenn an der Gravität.

4. §.

Eine große Hinderung an der Deutlichkeit machet es, wenn auf dem Griffbrete keine Bände ſind. Einige halten zwar dieſes für einen Ueberfluß, und wohl gar für ſchädlich. Allein dieſe falſche Meynung wird durch ſo viele geſchickte Leute, welche mit Bänden alles nur mögliche auf dieſem Inſtrumente rein und deutlich heraus bringen, ſattſam widerleget. Die unumgängliche Nothwendigkeit, daß auf dieſem Inſtrumente, wenn es anders deutlich klingen ſoll, Bände ſeyn müſſen, iſt ganz leicht zu erweiſen. Man weis, daß eine kurze und dünne Saite, wenn ſie ſtraff geſpannet iſt, die Vibration, oder den Schwung, viel ſchneller und enger machet, als eine lange und dicke Saite. Drücket man nun eine lange und dicke Saite, die nicht ſo ſtraff, als eine kurze, geſpannet werden kann, auf das Griffbret; ſo ſchlägt die Saite, weil ihre Zitterung einen weitern Umfang einnimmt, unterwärts auf das Holz.

Digitized by Google

Dieſes hemmet nun nicht allein die Vibration, ſondern verurſachet auch noch über dieſes, daß die Saite nachſinget, und noch einen Nebenton hören läßt, und alſo der Ton dumpfich und undeutlich wird. Die Saiten liegen zwar, vermöge des Steges und Sattels, auf dem Violon ſchon höher, als auf dem Violoncell; damit der Rückſchlag der Saiten das Griffbret nicht berühren ſoll: allein dieſes iſt alsdenn, wenn die Saiten mit den Fingern niedergedrücket werden, noch nicht hinlänglich. Sind aber Bände auf dem Griffbrete; ſo wird dieſe Hinderniß gehoben. Die Saiten werden alsdenn, durch das Band, mehr in die Höhe gehalten, und können alſo ihre Vibration ungehindert machen, und folglich den natürlichſten Ton, der im Inſtrumente liegt, von ſich geben. Die Bände geben auch noch dieſen Vortheil, daß man die Töne reiner, als ohne dieſelben, greifen, kann; und daß die Töne, bey welchen man, um ſie anzugeben, die Finger aufſetzen muß, mit den bloßen Saiten im Klange mehr Aehnlichkeit behalten. Wollte man hierwider einwenden, daß die Bände wegen der Subſemitone, die man alsdenn nicht unterſcheiden könnte, hinderlich wären: ſo dienet zur Antwort, daß ſolches auf dem Contraviolon nicht ſo ſchädlich, als auf dem Violoncell, iſt, weil man den Unterſchied, ſo ſich zwiſchen denen mit Kreuz oder b bezeichneten Tönen befindet, in der äußerſten Tiefe, nicht ſo, wie bey den hohen Tönen auf andern Inſtrumenten, bemerket.

5. §.

Der Bogenſtrich muß auf dieſem Inſtrumente ohngefähr gegen ſechs Finger breit vom Stege abwärts, und ſehr kurz geführet, und, wenn es die Zeit leidet, von der Saite abgeſetzet werden: damit die langen und dicken Saiten ihren gehörigen Schwung machen können. Er muß auch mehrentheils mit dem unterſten Theile, bis in die Mitte des Bogens, und mit einem Rucke gemacher, nicht aber hin und her geſäget werden: ausgenommen in ganz traurigen Stücken, allwo der Bogen zwar kurz, doch aber nicht mit ſolcher Haſtigkeit gebrauchet wird. Die Spitze des Bogens thut überhaupt, außer dem Piano, wenig Wirkung. Wenn eine Note beſonders markiret werden ſoll; muß ſolches mit dem Bogen rückwärts, von der linken zur rechten Hand geſchehen: weil der Bogen alsdenn, um einen Nachdruck zu geben, mehr Kraft hat. Doch will ich die oben gedachten kurzen Bogenſtriche, welche wegen der Deutlichkeit des Tones erfodert werden, nur bey Noten, welche Pracht und Lebhaftigkeit erfodern, verſtanden wiſſen. Ich nehme aber hievon aus: die

Digitized by Google

die langen Noten, als halbe und ganze Tacte, welche öfters in geſchwinden Stücken mit untermiſchet werden; es mag ein Hauptſatz, oder ſolche Noten ſeyn, welche einen beſondern Nachdruck verlangen; ferner die geſchleiften Noten, die entweder einen ſchmeichelnden, oder traurigen Affect ausdrücken ſollen; und welche der Contraviolonist eben ſo unterhalten und gelaſſen, als der Violoncelliſt, ausdrücken muß.

6. §.

Der Violoniſt muß ſich einer guten und bequemen Applicatur, oder Überſetzung der Finger befleißigen, damit er das, was in die Höhe geſetzet iſt, ſo, wie der Violoncelliſt, mitſpielen kann, um die melodiöſen Bäſſe nicht zu verſtümmeln; beſonders den Uniſon, als welcher in eben der Lage, wie er geſetzet iſt, auf einem jeden Inſtrumente, und folglich auch auf dem Contraviolon, geſpielet werden muß. Man beſehe deswegen das Exempel bey dem 5. §. im Abſchnitte von dem Violoncelliſten, Tab. XXII. Fig. 53. und 54. Sollte ein dergleichen Baß etwa höher geſetzt ſeyn, als der Violoniſt mit ſeinem Inſtrumente kommen könnte; wiewohl er ſchwerlich bis über das eingeſtrichene G gehen wird, welches doch einige brave Violoniſten rein und deutlich angeben und brauchen können; ſo muß der Violoniſt, in ſolchem Falle, lieber die ganze Stelle überhaupt eine Octave tiefer ſpielen, als die Melodie auf eine ungeſchickte Art zertrennen.

7. §.

Wenn in einem Baſſe ſolche Paſſagien vorkämen, die der Violoniſt, wegen großer Geſchwindigkeit, deutlich zu ſpielen nicht im Stande wäre; ſo kann er von einer jeden Figur, ſie mag zwey- oder dreymal geſchwänzet ſeyn, die erſte, dritte oder letzte Note ſpielen. Er muß ſich nur allezeit nach den Hauptnoten, ſo eine Baßmelodie ausmachen, zu richten ſuchen. Folgende Exempel geben dazu Anleitung; ſ. Tab. XXIII. Fig. 1, 2 und 3. Außer dergleichen, in großer Geſchwindigkeit nicht einem Jeden bequemen Paſſagien aber, iſt der Violoniſt verbunden, alles mitzuſpielen. Wollte er von vier auf einerley Tone vorkommenden Achttheilen, wie einige zuweilen thun, zumal wenn ſie ein Stück accompagniren müſſen, das ſie nicht ſelbſt geſetzet haben, immer das erſte anſchlagen, und drey vorbey gehen laſſen; ſo weis ich nicht, wie er der Nachrede einer Faulheit oder Tücke entgehen könnte.

Digitized by Google

8. §.

Ueberhaupt muß der Vortrag des Contravioloniſten ernſthafter ſeyn, als der übrigen Bäſſe ihrer. Die kleinen feinen Auszierungen werden zwar von ihm nicht gefodert: dagegen aber muß er ſich beſtändig bemühen, dem, was die andern ſpielen, einen Nachdruck und Gewicht zu geben. Er muß das Piano und Forte zu rechter Zeit ausdrücken; das Zeitmaaß genau beobachten; weder eilen, noch zögern; ſeine Noten feſt, ſicher, und deutlich vortragen; ſich vor dem Kratzen des Bogens in Acht nehmen, welches abſonderlich bey dieſem Inſtrumente ein häßlicher Uebelſtand iſt; und wenn er höret, daß bald ernſthaft, bald ſcherzhaft, bald ſchmeichelnd, bald traurig, bald luſtig oder frech, und wie es auch ſeyn mag, geſpielet wird, muß er allezeit auch das Seinige mit beyzutragen bemühet ſeyn, nicht aber aus Kaltſinnigkeit, diejenigen Wirkungen, welche man im Ganzen hervorzubringen ſuchet, verhindern. Allezeit, abſonderlich aber in Concerten, muß er richtig pauſiren, damit er, wenn die Ritornelle eintreten, zu gehöriger Zeit mit dem Forte mit Nachdruck einfallen könne; und nicht, wie einige thun, erſt einige Noten vorbey gehen laſſe. Was übrigens in dieſem ganzen Hauptſtücke, ſo wohl insbeſondere, als überhaupt, abgehandelt wird, davon kann er ſich noch Vieles, welches hier zu wiederholen der Raum nicht leidet, zu Nutzen machen

Des

Des XVII. Hauptſtücks
VI. Abſchnitt.
Von dem Clavieriſten insbeſondere.

1. §.

Nicht alle, die den Generalbaß verſtehen, ſind auch deswegen zugleich gute Accompagniſten. Eines muß durch Regeln; das andere aus Erfahrung, und endlich aus eigener Empfindung erlernet werden.

2. §.

In das erſtere mich einzulaſſen, iſt meine Abſicht nicht: weil es darinne an Anweiſung nicht fehlet. Wegen des letztern aber, will ich, weil es zu meinem Zwecke gehöret, mit Erlaubniß der Herren Clavieriſten, nur in der Kürze etwas weniges erinnern; das übrige aber, einem jeden geſchickten und erfahrnen Clavierſpieler, zum weitern Nachdenken anheim ſtellen.

3. §.

Es iſt, wie oben geſaget worden, möglich, daß einer, der die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes aus dem Grunde inne hat, dennoch ein ſchlechter Accompagniſt ſeyn könne. Der Generalbaß erfodert, daß die Stimmen, welche der Spieler über den Baß, aus dem Stegreife, und nach Anleitung der Signaturen hinzuſetzet, nach den Regeln, und als wenn ſolche auf dem Papiere geſchrieben ſtünden, geſpielet werden müſſen. Die Kunſt zu begleiten, erfodert nicht nur dieſes, ſondern auch noch viel ein mehrers.

4. §.

Die allgemeine Regel vom Generalbaß iſt, daß man allezeit vierſtimmig ſpiele: wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft beſſere Wirkung, wenn man ſich nicht ſo genau hieran bindet; wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, oder wohl gar den Baß mit der rech-

Digitized by Google

ten Hand, durch eine Octave höher, verdoppelt. Denn ſo wenig ein Componiſt zu allen Melodien, ein Drey-vier-oder, fünfſtimmiges Accompagnement der Inſtrumente ſetzen kann noch muß; wofern dieſelben nicht unverſtändlich, oder verdunkelt werden ſollen: eben ſo wenig leidet auch eine jede Melodie ein beſtändiges vollſtimmiges Accompagnement auf dem Claviere: weswegen ein Accompagniſt ſich mehr nach der Sache ſelbſt, als nach den allgemeinen Regeln des Generalbaſſes, richten muß.

5. §.

Ein vollſtimmiges und mit vielen Inſtrumenten begleitetes Stück, erfodert auch ein vollſtimmiges und ſtarkes Accompagnement. Ein mit wenig Inſtrumenten beſetztes Concert, verlanget in dieſem Stücke ſchon einige Mäßigung; beſonders unter den concertirenden Stellen. Man muß alsdenn Acht haben, ob dieſelben Stellen nur mit dem Baſſe allein, oder auch mit den andern Inſtrumenten begleitet werden; ob die concertirende Stimme ſchwach oder ſtark, in der Tiefe oder Höhe ſpiele; ob ſie aneinander hangende, und ſingende oder ſpringende Noten, oder Paſſagien auszuführen habe; ob die Paſſagien gelaſſen oder feurig geſpielet werden; ob dieſelben conſonirend ſind, oder ob ſie, um in eine fremde Tonart auszuweichen, diſſoniren; ob der Baß eine langſame oder geſchwinde Bewegung darunter hat; ob die geſchwinden Noten des Baſſes ſtufenweiſe oder ſpringend geſetzet ſind; oder ob ſie zu vieren oder achten auf einerley Tone vorkommen; ob Pauſen, oder lange und kurze Noten untereinander vermiſcht ſind, ob das Stück ein Allegretto, Allegro, oder Preſto iſt, davon das erſte, bey Inſtrumentalſachen, ernſthaft, das andere lebhaft, das dritte aber flüchtig und tändelnd geſpielet werden muß; oder ob es ein Adagio aſſai, Grave, Meſto, Cantabile, Arioſo, Andante, Larghetto, Siciliano, Spiritoſo, u. ſ. w. iſt, von denen ein jedes, ſo wie in der Hauptſtimme, alſo auch im Accompagnement einen beſondern Vortrag erfodert. Wird ſolcher von einem jeden recht beobachtet: ſo thut auch das Stück bey den Zuhörern die geſuchte Wirkung.

6. §.

Bey einem Trio muß der Claviriſt ſich nach den Inſtrumenten, die er zu begleiten hat, richten; ob ſolche ſchwach oder ſtark ſind; ob bey dem Claviere ein Violoncell iſt, oder nicht; ob die Compoſition galant oder gearbeitet iſt; ob der Clavicymbal ſtark oder ſchwach, auf- oder zugedecket iſt; und ob die Zuhörer nahe oder entfernet ſind. Denn der Clavicymbal rauſchet und klingt zwar ſtark in der Nähe; in der Ferne aber

aber wird er nicht ſo ſtark, als andre Inſtrumente gehöret. Wenn der Clavieriſt einen Violoncell neben ſich hat, und ſchwache Inſtrumente begleitet, kann er mit der rechten Hand einige Mäßigung gebrauchen; beſonders bey einer galanten Compoſition, und noch mehr wenn eine Stimme pauſiret, und die andre allein ſpielet: bey ſtarken Inſtrumenten aber, und wenn das Stück ſehr harmoniös und gearbeitet iſt, auch wenn beyde Stimmen zugleich ſpielen, kann er viel vollſtimmiger greifen.

7. §.

Bey einem Solo wird eigentlich die größte Discretion oder Beſcheidenheit erfodert: und kömmt allda, wenn der Solospieler ſeine Sache gelaſſen, ohne Sorge, und mit einer Zufriedenheit ſpielen ſoll, ſehr viel auf den Accompagniſten an; weil dieſer dem Soloſpieler ſo wohl einen Muth machen, als ihm denſelben benehmen kann. Wenn der Accompagniſt im Zeitmaaße nicht recht ſicher iſt, und ſich entweder bey dem Tempo rubato, und durch das Verziehen der Manieren, welches eine Schönheit im Spielen iſt, zum Zögern, oder, wenn anſtatt einer Pauſe die folgende Note vorausgenommen wird, zum Eilen verleiten läßt; kann er den Soloſpieler nicht nur aus ſeinem Concepte bringen; ſondern er verſetzet ihn auch in ein Mistrauen gegen ihn, den Accompagniſten; und macht ihn furchtſam, weiter etwas mit Verwegenheit und Freyheit zu unternehmen. Auf gleiche Art iſt der Accompagniſt zu tadeln, wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung machet; oder wenn er mit derſelben, am unrechten Orte, melodiös ſpielet, oder harpeggiret, oder ſonſt Sachen, die der Hauptſtimme entgegen ſind, mit einmenget; oder wenn er das Piano und Forte mit dem Soloſpieler nicht zu gleicher Zeit ausdrücket; ſondern alles ohne Affect, und in einerley Stärke ſpielet.

8. §.

Was hier von der Begleitung der Inſtrumentalſtücke geſaget worden iſt, kann größtentheils auch auf die Begleitung der Singſtücke angewendet werden.

9. §.

Das ſtark und ſchwach Spielen kann zwar auf dem Clavicymbal oder Flügel, beſonders wenn derſelbe nur ein Clavier hat, nicht ſo ab- und zunehmend ausgedrücket werden, als auf dem Inſtrumente, welches man **Pianoforte** nennet, allwo die Saiten nicht mit Federn geriſſen, ſondern durch Hämmer angeſchlagen werden: deſſen ungeachtet aber, kömmt doch bey dem Flügel, viel auf die Art des Spielens an. Man kann ſich deswegen auf

demſelben, bey dem Piano, ſo wohl durch die Mäßigung des Anſchlages, als durch die Verminderung der Stimmen; und bey dem Forte, durch ſtärkeres Schlagen, und durch die Vermehrung der Stimmen in beyden Händen, helfen.

f. 17. 230

10. §.

Verſchiedene Noten, ſo einen Nachdruck erfodern, muß der Accompagniſt mit mehr Lebhaftigkeit und Stärke anzuſchlagen, und von andern Noten, welche dieſes nicht verlangen, zu unterſcheiden wiſſen. Hierher gehören die langen Noten, ſo unter geſchwindere vermiſchet ſind; ferner die Noten mit welchen ein Hauptſatz eintritt; und denn hauptſächlich die Diſſonanzen. Die langen Noten, zu welchen die Octave tiefer zugleich mit angeſchlagen werden kann, unterbrechen die Lebhaftigkeit der Melodie. Das Thema erfodert allezeit eine Erhebung in der Stärke des Tones, um ſeinen Eintritt deſto deutlicher zu machen: und die Diſſonanzen dienen eigentlich zum Mittel, die unterſchiedenen Leidenſchaften abzuwechſeln.

11. §.

Es kommen zwar im Accompagnement öfters noch andere lange Noten vor, ſo eigentlich keinen beſondern Ausdruck erfodern; ſondern nur die Melodie begleiten, oder in Ruhe ſetzen. Von dieſen iſt hier die Rede nicht. Es kömmt hier vielmehr auf diejenigen Noten an, welche eine geſchwinde und heftige Bewegung, ſo wohl durch Conſonanzen, als Diſſonanzen unterbrechen; doch aber in der Folge gleich wieder durch andere geſchwindere Noten abgewechſelt werden. Ferner gehören hierher die Noten, vermittelſt welcher der Baß die Cadenz der Hauptſtimme unterbricht, um einen ſogannten Betrug (inganno) zu begehen; weiter die Noten, ſo zur Hauptcadenz vorbereiten; ferner diejenigen Noten, welche durch ein Kreuz, oder Wiederherſtellungszeichen, um einen kleinen halben Ton, erhöhet werden, und die gemeiniglich die kleine Quinte und Sexte über ſich haben; und denn ferner die, welche durch das runde b erniedriget werden; wie bereits im vorigen Abſchnitte dem Violoncelliſten geſagt worden iſt. Aus dem nun was hier angeführet worden, können noch mehr andere dergleichen Vorfälle entdecket werden: wenn man nur ein jedes Stück in ſeinem Zuſammenhange, und mit rechter Aufmerkſamkeit betrachtet; und das Abſehen der Muſik, welche die Leidenſchaften beſtändig erregen, und wieder ſtillen ſoll, nicht aus dem Gedächtniſſe kommen läßt.

12. §. Eben

Digitized by Google

12. §.

Eben dieſe Erregung der abwechſelnden Leidenſchaften, iſt auch die Urſache, warum die Diſſonanzen überhaupt ſtärker, als die Conſonanzen angeſchlagen werden müſſen. Die Conſonanzen ſetzen das Gemüth in eine vollkommene Ruhe und Zufriedenheit: die Diſſonanzen hingegen erwecken im Gemüthe einen Verdruß. Wie nun ein niemals unterbrochenes Vergnügen, es ſey von welcher Art es wolle, unſere Empfindungskräfte dermaaßen ſchwächen und erſchöpfen würde, daß das Vergnügen endlich aufhören würde ein Vergnügen zu ſeyn: alſo würden auch lauter Conſonanzen, in einer lange auf einander folgenden Reihe, dem Gehöre endlich einen Ekel und Verdruß verurſachen, wenn ſie nicht dann und wann mit Uebelklängen, dergleichen die Diſſonanzen ſind, vermiſchet würden. Jemehr nun eine Diſſonanz im Spielen von den andern Noten unterſchieden, und empfindlich gemacht wird; jemehr greift ſie das Gehör an. Je verdrüßlicher aber die Sache iſt, welche unſer Vergnügen ſtöhret; je angenehmer kömmt uns das darauf folgende Vergnügen vor. Je härter alſo der Verhalt der Diſſonanzen iſt; je gefälliger iſt ihre Auflöſung. Ohne dieſe Vermiſchung des Wohlklanges und des Uebelklanges, würde in der Muſik kein Mittel übrig ſeyn, die verſchiedenen Leidenſchaften augenblicklich zu erregen, und augenblicklich wieder zu ſtillen.

13. §.

Wie aber der Verdruß nicht immer von einerley Heftigkeit ſeyn kann; alſo haben auch von den Diſſonanzen, einige mehr, einige weniger Wirkung; und muß alſo davon immer eine ſtärker, als die andere angeſchlagen werden. Die None, die None und Quarte, die None und Septime, die Quinte und Quarte, ſind dem Gehöre nicht ſo empfindlich, als die Quinte mit der großen Sexte, die falſche Quinte mit der kleinen Sexte, die falſche Quinte mit der großen Sexte, die kleine Septime mit der kleinen oder großen Terze, die große Septime, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, die übermäßige Sexte, die große Secunde mit der Quarte, die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte, die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte. Die erſtern erfordern alſo deswegen bey weitem nicht den Nachdruck im Accompagnement, als die letztern. Unter dieſen letztern aber, iſt wieder noch ein Unterſchied zu machen. Die kleine Secunde mit der Quarte, die große und die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte,

Digitized by Google

die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte, die falſche Quinte mit der groſſen Sexte, die übermäßige Sexte, die mangelhafte Septime, die Septime mit der Secunde und Quarte, erfordern noch mehr Nachdruck, als die übrigen; und müſſen deswegen von dem Accompagniſten, vermittelſt eines ſtärkern Anſchlags, noch kräftiger vorgetragen werden.

14. §.

Um die Sache noch deutlicher zu machen, will ich über die vorerwähnten Diſſonanzen, und über den Unterſchied ihres Ausdrucks, in Anſehung der Mäßigung und Verſtärkung, ein Exempel beyfügen, ſ. Tab. XXIV, Fig. 1; woraus man deutlich wird erſehen können, daß das Piano und Forte, um die Affecten gehörig auszudrücken, bey der Ausführung, eines der nöthigſten Dinge ſey. Man ſpiele dieſes Exempel etliche mal, ſo, wie es mit dem Piano, Pianiſſimo, Mezzo forte, Forte, und Fortiſſimo bezeichnet iſt (*): hernach wiederhole man es in einerley Stärke des Tones; und gebe dabey, ſowohl auf die Verſchiedenheit der Ziffern, als auch auf die eigene Empfindung wohl Achtung. Ich bin verſichert, wenn man ſich nur erſt ein wenig, ohne Vorurtheil, an dieſe Art zu accompagniren gewöhnet hat; wenn man die verſchiedenen Wirkungen der Diſſonanzen erkennen lernet; wenn man auf die Wiederholungen der Gedanken, auf die haltenden Noten, welche die Lebhaftigkeit unterbrechen, auf die Betrugsgänge, ſo öfters bey den Cadenzen vorkommen, und auf die Noten, welche zu einer fremden Tonart führen, und die durch das Kreuz oder eckigte b erhöhet, oder aber durch das runde b erniedriget werden, genau Acht hat; ich bin verſichert, ſage ich, daß man alsdenn das Piano, Mezzo forte, Forte und Fortiſſimo, ohne daß es dazu geſchrieben iſt, ſehr leicht wird errathen können. Ich theile dem oben geſagten zu Folge, die Diſſonanzen, in Anſehung ihrer Wirkungen, und des darnach einzurichtenden Anſchlags, um mehrerer Deutlichkeit willen, in drey Claſſen ein. Die **erſte** bezeichne ich mit **mezzo forte**; die **zweyte** mit **forte**; und die **dritte** mit **fortiſſimo**. Zur erſten Claſſe **mezzo forte** kann man rechnen:

Die Secunde mit der Quarte,

Die Quinte mit der großen Sexte,

Die große Sexte mit der kleinen Terze,

Die kleine Septime mit der kleinen Terze,

Die große Septime.

Zur

Zur zweyten Claſſe forte gehören:
Die Secunde mit der übermäßigen Quarte,
Die falſche Quinte mit der kleinen Sexte.
Der dritten Claſſe fortiſſimo zähle man zu:
Die übermäßige Secunde mit der übermäßigen Quarte,
Die kleine Terze mit der übermäßigen Quarte,
Die falſche Quinte mit der großen Sexte,
Die übermäßige Sexte,
Die mangelhafte Septime,
Die große Septime mit der Secunde und Quarte.

Ich habe zu dieſem Beyſpiele ein Adagio erwählet; denn dieſes Zeitmaaß iſt, zu genauer und deutlicher Ausdrückung der Verſchiedenheit der Diſſonanzen, das bequemſte. Ich ſetze dabey voraus, daß man die conſonirenden Accorde des Adagio zu einem Solo nicht in der äußerſten Stärke, ſondern überhaupt mezzo piano accompagniren müſſe, damit man den Vortheil behalte, wo es nöthig iſt, ſchwächer und ſtärker ſpielen zu können. Wenn aber an einigen Orten piano oder pianiſſimo dabey geſetzet iſt; ſo müſſen alsdenn, die darinne vorkommenden Diſſonanzen, mit einer proportionirlichen Stärke ausgedrücket werden; dergeſtalt, daß beym Pianiſſimo die Diſſonanzen aus der dritten Claſſe, nur die Stärke von der erſten; und beym Piano die Stärke von der zweyten Claſſe bekommen: die übrigen aber nach dieſem Verhältniß auch gemäßiget werden: widrigenfalls würde der Abfall, wenn ſolcher mit einer allzu großen Heftigkeit geſchähe, dem Gehöre mehr Verdruß, als Vergnügen erwecken. Man will durch dieſe Art zu accompagniren, eine Nachahmung der Menſchenſtimme, und ſolcher Inſtrumente, welche das Wachſen und Verlieren des Tones in ihrer Gewalt haben, anſtellen. Es muß aber freylich auch, bey dieſer Art mit dem Clavicymbal zu accompagniren, die gute Beurtheilungskraft, und eine feine Empfindung der Seele, ein vieles wirken. Wem dieſe beyden Stücke fehlen, der wird es darinne nicht weit bringen: es ſey denn, daß er ſich durch ein ernſtliches Bemühen, und durch viele Erfahrung dazu fähig machte: weil man durch Fleiß ſich Erkenntniß zuwege bringen; durch Erkenntniß aber der Natur zu Hülfe kommen kann.

(*) Wo das Mezzo forte ſteht, muß man nicht die Note über dem M, ſondern die über dem F verſtehen: weil es der Raum nicht anders zu ſchreiben erlaubet, ſ. die Anmerkung zum 19 §. des folgenden Abſchnitts.

Digitized by Google

15. §.

Noch iſt zu bemerken, daß wenn mehrere Diſſonanzen von verſchiedener Art auf einander folgen, und Diſſonanzen in Diſſonanzen aufgelöſet werden; man auch den Ausdruck durch Verſtärkung des Tones, und Vermehrung der Stimmen, immer mehr und mehr wachſen, und zunehmen laſſen müſſe. Daß aber die Quinte und Quarte, die None und Septime, die None und Quarte, und die Septime, wenn ſie mit der Sexte und Quarte abwechſelt, oder wenn ſie über einer durchgehenden Note ſteht, keinen beſondern Ausdruck erfodern; wird man nicht allein aus dem vorhabenden Exempel, ſondern auch, und zwar noch vielmehr, durch die eigene Erfahrung und Empfindung ſattſam erkennen können. Denn die Diſſonanzen ſind, wie oben ſchon geſaget worden, nicht alle von gleicher Erheblichkeit: ſondern ſie müſſen wie das Salz und Gewürz an den Speiſen betrachtet werden; da die Zunge von der einen Art immer mehr Wirkung empfindet, als von der andern.

16. §.

Sollen aber die Diſſonanzen ihre gehörige Wirkung thun, daß nämlich die darauf folgenden Conſonanzen deſto angenehmer und gefälliger klingen; ſo müſſen ſie nicht nur, wie bisher gelehret worden, eine vor der andern, nachdem es ihre Art erfodert; ſondern auch überhaupt gegen die Conſonanzen ſtärker angeſchlagen werden. Und wie ein jeder conſonirender Accord auf dreyerley Art genommen werden kann; nämlich, daß entweder die Octave, oder die Terze, oder die Quinte oder Sexte in der Oberſtimme liegen, und jedesmal eine andere Wirkung thun: ſo hat es auch gleiche Bewandtniß mit den diſſonirenden Accorden. Man verſuche es z. E. mit der kleinen Terze, übermäßigen Quarte und Sexte, mit dem Grundtone zugleich angeſchlagen; und nehme einmal die Terze, das anderemal die Quarte, das drittemal die Sexte in die Oberſtimme; oder man verkehre die Septime, welche zwo von den Oberſtimmen gegen einander machen, in die Secunde; ſo wird man finden, daß die diſſonirenden Klänge, wen ſie nahe bey einander liegen, viel härter klingen, als wenn ſie weit aus einander liegen. Es kömmt demnach hierinne auf die gute Beurtheilungskraft des Accompagniſten an; daß er die Klänge ſo zu verſetzen wiſſe, wie es jedesmal der Sache Beſchaffenheit erfodert.

17. §.

Auf einem Clavicymbal mit einem Claviere, kann das Piano durch einen gemäßigten Anſchlag, und durch die Verminderung der Stimmen;

das

das Mezzo forte durch Verdoppelung der Octaven im Baſſe; das Forte durch eben dieſes, und wenn man noch in der linken Hand einige zum Accorde gehörige Conſonanzen mitnimmt; das Fortiſſimo aber, durch geſchwinde Brechungen der Accorde von unten herauf, durch eben dieſe Verdoppelung der Octaven, und der Conſonanzen, in der linken Hand, und durch einen heftigern und ſtärkern Anſchlag, hervor gebracht werden. Auf einem Clavicymbal mit zweyen Clavieren, hat man über dieſes noch den Vortheil, zum Pianiſſimo ſich des oberſten Claviers bedienen zu können. Auf einem Pianoforte aber, kann alles erfoderliche am allerbequemſten bewerkſtelliget werden: denn dieſes Inſtrument hat vor allem, was man Clavier nennet, die zum guten Accompagnement nöthigen Eigenſchaften am meiſten in ſich: und kömmt dabey blos auf den Spieler und ſeine Beurtheilung an. Auf einem guten Clavichord hat es zwar eben dieſelbe Beſchaffenheit im Spielen, nicht aber in Anſehung der Wirkung; weil das Fortiſſimo mangelt.

18. §.

Wie auf einem jeden Inſtrumente der Ton auf verſchiedene Art hervor gebracht werden kann; ſo verhält es ſich auch gleichergeſtalt mit dem Clavicymbal: ungeachtet man glauben ſollte, daß es bey dieſem Inſtrumente nicht auf den Spieler, ſondern nur auf das Inſtrument allein ankäme. Dennoch giebt es die Erfahrung, daß wenn das Inſtrument bald von dem einen, bald von den andern geſpielet wird, der Ton von dem einem beſſer, als von dem andern heraus gebracht wird. Die Urſache davon muß folglich auf den Anſchlag, den ein jeder verſchieden hat, ankommen: ob derſelbe, bey einem jeden Finger mit gleicher Kraft und Nachdruck, und mit dem rechten Gewichte geſchieht; ob man den Saiten die gehörige Zeit gönnet, daß ſie ihren Schwung ungehindert machen können; oder ob man die Finger mit allzugroßer Gelaſſenheit niederdrücket, und ihnen nicht durch einen Schneller, eine gewiſſe Kraft giebt, daß die Saiten, um den Ton länger auszuhalten, in eine länger anhaltende Zitterung verſetzet werden können; um den Fehler, ſo dieſes Inſtrument von Natur hat, daß ſich die Töne nicht, wie auf andern Inſtrumenten, an einander verbinden, ſo viel als möglich iſt, zu vermeiden. Es kömmt auch viel darauf an, ob man mit einem Finger ſtärker, als mit dem andern ſtößt. Dieſes kann daraus folgen, wenn man ſich gewöhnet hat, einige Finger einwärts zu beugen, andere aber gerade auszuſtrecken: welches nicht nur eine ungleiche Stärke im Spielen verurſachet; ſondern auch

Digitized by Google

auch hinderlich iſt, geſchwinde Paſſagien rund, deutlich und angenehm vorzutragen. Wie es denn bey manchem, wenn er einen Lauf von etlichen Noten ſtufenweis zu machen hat, nicht anders klingt, als wenn er über die Noten wegſtolperte. Gewöhnt man ſich aber gleich Anfangs, alle Finger, einen ſo weit als den andern, einwärts zu beugen; ſo wird man dieſen Fehler nicht leicht begehen. Man muß aber bey Ausführung der laufenden Noten, die Finger nicht ſo gleich wieder aufheben; ſondern die Spitzen derſelben vielmehr, auf dem vorderſten Theil des Taſts hin, nach ſich zurücke ziehen, bis ſie vom Taſte abgleiten. Auf dieſe Art werden die laufenden Paſſagien am deutlichſten herausgebracht. Ich berufe mich hierbey auf das Exempel eines der allergrößten Clavierſpieler, der es ſo ausübte, und lehrete.

19. §.

Wenn die Hauptſtimme in einem Adagio vor der Terze und Sexte bisweilen vorhaltende Noten machet, da denn die vor der Terze, zur Quarte, und die vor der Sexte, zur Septime wird, ſ. Tab. XXIII. Fig. 4; ſo thut es keine gute Wirkung, wenn man zu dem Vorſchlage der die Quarte macht, die Terze, und zu dem, der die Septime ausmachet, die Sexte zugleich anſchlägt. Der Accompagniſt thut alſo beſſer, wenn er nur das, was ſonſt noch zum Accorde gehöret, anſchlägt; die Terze oder Sexte aber erſt bey der Auflöſung des Vorſchlags hören läßt: ſonſt entſtehen daraus ſolche Diſſonanzen, die weder eine Vorbereitung noch Auflöſung bekommen, und dem Gehöre folglich ſehr unangenehm fallen. Bey den Vorſchlägen ſo von unten genommen werden, wenn vor der in der Höhe liegenden Terze die None vorgehalten wird, klingt die zugleich bey dem Vorſchlage mit dem Flügel angegebene Terze nicht ſo übel: wenn nur die zum Accord der Hauptnote gehörige Terze nicht über, ſondern unter der Hauptſtimme genommen wird; denn dieſe wird alsdenn, anſtatt der Secunde, gegen den Vorſchlag zur Septime von unten.

20. §.

Einem jeden Clavierſpieler, der die Verhältniſſe der Töne verſteht, wird auch zugleich bekannt ſeyn, daß die Subſemitone, als: D mit dem Kreuz, und E mit dem b, u. ſ. w. um ein Komma unterſchieden ſind; und folglich, aus Mangel der gebrochenen Taſten, auf dieſem Inſtrumente, einige Ungleichheit im Stimmen, gegen die andern Inſtrumente, welche dieſe Töne in ihrem Verhältniſſe rein greifen, verurſachen: zumal

wenn

Digitized by Google

wenn ſie das Clavier, mit einem der letztgedachten Inſtrumente, im Einklange ſpielet. Weil nun dieſe Töne nicht allemal können vermieden werden; beſondes in denen Tonarten, wo viel b und viel Kreuze vorkommen: ſo thut der Accompagniſt wohl, wenn er, ſo viel als möglich iſt, ſuchet, dieſelben entweder in die mittelſte oder unterſte Stimme zu verſtecken; oder, wenn einer davon die kleine Terze auchmachet, ihn gar weg zu laſſen. Denn wenn beſonders dieſe kleinen Terzen, in der oberſten Octave, mit der Hauptſtimme im Einklange angeſchlagen werden, klingen ſie ſehr faul und unvollkommen. Ich verſtehe unter dieſen kleinen Terzen, hauptſächlich das C, D, und E der zweygeſtrichenen Octave, wenn vor denſelben ein b ſteht; oder kürzer zu ſagen, das Ces, Des, und Es. Ich rechne aber auch hierher das eingeſtrichene G und A, und das zweygeſtrichene D und E, wenn ein Kreuz davor ſteht, denn wenn dieſe letztern große Terzen ſind, ſo ſchweben ſie zu ſehr über ſich, und ſind alſo zu hoch. Es iſt wahr, daß man dieſen Unterſchied, wenn man entweder allein auf dem Flügel ſpielt, oder wenn derſelbe zu einer ſtarken Muſik accompagniret, nicht ſo deutlich bemerken kann: wenn aber oben gemeldete Töne auf einem andern Inſtrumente den Einklang berühren, ſo laſſen ſie, weil die andern Inſtrumente dieſe Töne in ihrem Verhältniſſe angeben, da ſie hingegen auf dem Claviere temperiret ſind, ihren Unterſchied mehr, als zu wohl hören: und iſt alſo beſſer ſie gar zu vermeiden, als das Gehör zu beleidigen. Wem aber allenfalls das Weglaſſen nicht gefällt, der nehme dieſe oben angezeigten kleinen und großen Terzen, ſo wie ich von den andern Subſemitonen gelehret habe, zum wenigſten in der Tiefe, allwo ſie das Gehör noch eher vertragen wird. Der Einklang thut ohne dem zu einem Inſtrumente nicht ſo gute Wirkung, als zu einer Singſtimme. Ueberdem iſt auch das Unreine in der Tiefe dem Gehöre nicht ſo empfindlich, als in der Höhe. Wer ſich hiervon überzeugen will, der ſtimme auf einem Claviere des Flügels eine Octave unter oder über ſich ſchwebend; alsdenn ſtimme er, auf dem andern Claviere, eine Saite von dem hohen Tone mit dem tiefen ganz rein. Man verſuche hierauf den verſtimmten Einklang, und ſehe, ob derſelbe dem Gehöre nicht mehr, als die verſtimmte Octave, misfallen wird.

21. §.

Es iſt ſchon von langen Zeiten her die Regel geweſen, daß man beym Spielen des Generalbaſſes, die Hände nicht allzuweit von einander entfernen, und folglich mit der rechten nicht allzuhoch ſpielen ſolle. Die-

ſe Regel iſt vernünftig und gut; wenn ſie nur allezeit beobachtet würde. Denn es thut eine viel beſſere Wirkung, wenn die begleitenden Stimmen auf dem Flügel, unter der Hauptſtimme, als wenn ſolche mit der Oberſtimme, oder wohl gar über derſelben, genommen werden. Wenn die Alten das Accompagnement um eine Octave höher haben wollten; ſo ſetzten ſie anſtatt der Terze, Quarte, Quinte, u. ſ. w. die Decime, Undecime, und Duodecime, über den Baß. Da aber zwiſchen dieſen Ziffern kein ſolcher Unterſchied zu machen iſt, als zwiſchen der Secunde und None; ſo kann auch ſolches von ihnen nicht ganz und gar ohne Urſache geſchehen ſeyn. Aus oben geſagten Urſachen, darf man einen Violoncelliſten, wenn er Solo ſpielet, nicht ſo, wie einen Violiniſten, begleiten. Bey dem erſtern muß man mit der rechten Hand alles in der Tiefe ſpielen: und ſoferne der Baß, von dem Componiſten, aus Unwiſſenheit etwan zu hoch geſetzet wäre, und die Hauptſtimme überſtiege; ſo kann man denſelben ebenfalls eine Octave tiefer ſpielen: damit die Quinten nicht in Quarten verwandelt werden. Bey Begleitung der Violine, welche einen großen Umfang der Töne hat, muß der Accompagniſt Achtung geben, ob der Violiniſt viel in der äußerſten Tiefe, oder ſehr hoch zu ſpielen habe: damit er weder die Tiefe überſteige, noch bey der äußerſten Höhe zu weit entfernet ſey.

22. §.

Wenn der Baß in langſamen Stücken etliche Noten auf einerley Tone zu wiederholen hat, welche mit $\begin{smallmatrix}5&6&7&6&5\\3&4&5&4&3\end{smallmatrix}$, u. d. gl. beziffert ſind, da denn vermuthlich die Hauptſtimme die oberſten Ziffern in ihrem Geſange hat: ſo klingt es ſehr gut, wenn der Accompagniſt die oberſten Ziffern in der Tiefe ſpielet, und folglich die Terzen, ſo beyde Stimmen gegen einander machen, in Sexten verwandelt. Solches wird nicht nur harmoniöſer klingen, ſondern auch mehr einem Trio, als Solo ähnlich werden. Will er aber nur die unterſten Ziffern ſpielen, und die, welche die Hauptſtimme hat, gar weg laſſen; ſo iſt es noch beſſer. Wenn er ſolches bey allen dergleichen Gelegenheiten beobachtet, und im Accompagnement die zweyte Stimme zur oberſten, und die oberſte zur unterſten machet; ſo wird die Hauptſtimme niemals verdunkelt: und der Soloſpieler bekömmt dadurch ſeine gehörige Freyheit. Geſchieht aber das Gegentheil, ſo möchte es ſcheinen, als wollte der Accompagniſt das Stück mit dem Soloſpieler im Uniſon ſpielen.

23. §. Mit

23. §.

Mit der rechten Hand muß der Accompagniſt im Adagio weder harpeggiren, noch melodids ſpielen: es wäre denn daß der Solospieler haltende Noten oder Pauſen hätte. Die accompagnirenden Stimmen darf er nicht vor dem Baſſe hervorragen laſſen. In einem Adagio im gemeinen geraden Tacte, kann er zu einem jeden Achttheile mit der rechten Hand anſchlagen. In einem Arioſo aber, wenn der Baß eine geſchwindere Bewegung zu machen hat, ſie beſtehe aus Achttheilen, Sechzehntheilen oder Triolen, von beyderley Art Noten, klingt es nicht ſo gut, wenn er zu einer jeden Note mit der rechten Hand anſchlägt, als wenn er bey gleichen Noten, eine, und bey Triolen, zwo, vorbey gehen läßt: wenn anders über den durchgehenden Noten keine eigenen Ziffern ſtehen.

24. §.

Wenn ein Sänger oder Soloſpieler, im Adagio, eine lange Note im Tone wachſen und wieder abnehmen läßt, und der Baß unter derſelben eine Bewegung von verſchiedenen Noten zu machen hat: ſo iſt es gut, wenn der Accompagniſt ebenfalls, nach Maaßgebung der Hauptſtimme, Note vor Note ſtärker und wieder ſchwächer anſchlägt.

25. §.

Wenn die Hauptſtimme in einem Adagio, durch ein Paar geſchwinde punctirte Noten, etwas beſonderes auszudrücken, und der Baß ſolches mit eben dergleichen Noten nachzumachen hat; ſo muß der Accompagniſt dieſelben, es mögen Conſonanzen oder Diſſonanzen ſeyn, ganz vollſtimmig und erhaben anſchlagen. Hat aber die Hauptſtimme einen traurigen oder ſchmeichelnden Geſang; ſo muß der Accompagniſt im Anſchlage ſich mäßigen, die Stimmen vermindern, und alſo bey allen Fällen ſich der Hauptſtimme bequemen, und mit derſelben alle Leidenſchaften, eben ſo gut, als wenn er ſelbſt Solo ſpielete, zu Herzen nehmen. Wäre von den Componiſten, zum Unglücke, wenig oder gar kein Affect ausgedrücket worden: ſo kann der Accompagniſt dennoch, wechſelsweiſe, einige Noten, nach eigenem Gutbefinden, durch einen ſtärkern Anſchlag erheben, und die folgenden wieder mäßigen. Dieſes läßt ſich am beſten, bey einer Aehnlichkeit oder Wiederholung der Gedanken, anbringen; es geſchehe in demſelben Tone, oder in der Verſetzung, oder, wie bereits gemeldet worden, wenn Diſſonanzen vorkommen.

Digitized by Google

26. §.

Nachahmungen, ſo aus laufenden oder melodiöſen Gängen beſtehen, thun eine beſſere Wirkung, wenn ſie mit der rechten Hand in der höhern Octave mitgeſpielet werden, als wenn man ſie vollſtimmig accompagniret. Auf gleiche Art kann man auch mit dem Uniſon verfahren.

27. §.

Wenn der Baß ſeine ordentliche Lage verläßt, und in der Lage vom Tenor etwas zu ſpielen hat, welches öfters in der Singmuſik vorzukommen pfleget; ſo muß die rechte Hand mit wenig Stimmen, und ganz nahe bey der linken Hand accompagniren: damit das folgende, in der Baßlage, mit deſto mehrerer Pracht ausgedrückt werden könne.

28. §.

Wofern, in einem ganz langſamen Stücke, im Baſſe Bindungen, welche mehrentheils mit Secunde, Quarte und Sexte beziffert ſind; vorkommen; und der Accompagniſt keinen Violoncell oder ander Baßinſtrument neben ſich hat; kann derſelbe, ohne Nachtheil der Generalbaßregel, die gebundenen Noten, mit den dazu gehörigen Diſſonanzen anſchlagen; weil der Ton des Clavicymbals ſich bald verliert; die Diſſonanzen aber, ohne den Grundton, dem Gehöre nach, ſich in Conſonanzen verwandeln; und folglich die darunter geſuchte Wirkung verlohren geht. Wenn etliche ganze Tacte auf einem Tone gebunden ſind; kann gleichfalls ein jeder beſonders angeſchlagen werden.

29. §.

Hat der Soloſpieler das Zeitmaaß, beym Anfange, nicht ſo wie er ſolche gefaſſet; ſo muß der Accompagniſt ihm nicht hinderlich ſeyn, ſolches nach ſeinem Gefallen zu ändern.

30. §.

Um das Zeitmaaß, beſonders in ganz langſamen Sätzen, nicht zu verrücken, muß ſich der Clavierſpieler hüten, daß er beyde Hände nicht zu hoch oder ungleich aufhebe; und daß er die accompagnirenden Noten, als: Viertheile oder Achttheile nicht zu kurz anſchlage, und die Hände zu geſchwind vom Claviere abziehe. Denn wenn er die Hände länger in der Höhe, als auf dem Claviere hält; ſo verliert er den Vortheil, die Zeit bey einer jeden Note richtig abmeſſen zu können. Macht er aber mit den Händen eine gleiche Bewegung, ſo daß er dieſelben eben ſo lange in der Höhe hält, als er ſie auf dem Claviere liegen läßt; ſo theilen ſich

bey

Digitized by Google

bey den Viertheilen, die Achttheile, und bey den Achttheilen, die Sechzehntheile, richtig und ohne vieles Nachdenken von ſich ſelbſt ein: auch bekommen die Noten dadurch einen unterhaltenen Klang, und das Inſtrument wird angenehmer. Da hingegen, wenn dieſes nicht beobachtet wird, die Saiten durch den geſchwinden Rückfall der Federn, an dem erfoderlichen Schwunge zu zeitlich gehindert werden: und alſo der natürliche Ton, ſo im Inſtrumente liegt, nicht ſo wie er ſoll, heraus kommen kann. Nicht zu gedenken, daß auch widrigenfalls unter dem Staccato und andern Noten kein Unterſchied bleiben würde. Bey einem Soſtenuto aber, müſſen die Finger ganz bis zur folgenden Note liegen bleiben.

31. §.

Wenn in einem Adagio, bey einem Einſchnitte, beyde Stimmen pauſiren, und die Oberſtimme, mit einer Note im Aufſchlage des Tacts, allein anzufangen hat, die folgende Note im Niederſchlage aber eine Quarte, Quinte, Sexte, oder Septime höher ſteht, allwo der Solospieler Freyheit hat, eine willkührliche Auszierung anzubringen: ſo muß der Begleiter, deſſen erſte Note, bey ſolchen Fällen, gemeiniglich erſt mit dem Niederſchlag wieder anfängt, ſo lange warten, bis die Oberſtimme die Note im Niederſchlage berühret; und darf ſich im Zeitmaaße nicht übereilen: weil ſolches bey dergleichen Fällen, nicht nach der Strenge genommen wird. Hat aber die Hauptſtimme Bindungen, oder ſonſt haltende Noten, der Baß aber Bewegungen darunter: ſo muß der Accompagniſt das Zeitmaaß nach der Strenge beobachten; und findet hierbey kein Nachgeben ſtatt: weil der Soloſpieler verbunden iſt, ſich mit den Auszierungen nach dem Baſſe zu richten.

32. §.

Was bisher geſaget worden, geht hauptſächlich das Adagio an. Ob nun wohl, in geſchwinden Stücken, nicht alles nach der Strenge, die bey dem Adagio erfodert wird, beobachtet werden kann: ſo kann doch das meiſte von dem, was zu der Diſcretion und dem Ausdrucke gehöret, auch bey dem Allegro angewendet werden. Hauptſächlich aber kömmt es bey dem Allegro darauf an: daß der Accompagniſt das Zeitmaaß nach der größten Strenge halte, und ſich weder ſchleppen laſſe, noch eile; daß er in der linken Hand eine Fertigkeit beſitze, alles deutlich und rein zu ſpielen: wozu überhaupt die Inſtrumentalmuſik vortheilhafter iſt, als die Singmuſik: weil bey dieſer nicht ſo viel Fertigkeit und Feuer, als bey jener erfodert werden kann; daß er, wenn viele Achttheile auf einem Tone vor-

vorkommen, dieſelben mit der linken Hand alle anſchlage; nicht aber, wie einige aus unzeitiger Bequemlichkeit zuweilen, abſonderlich bey Singſtücken, thun, eine anſchlage, und drey oder wohl gar ſieben vorbey ſtreichen laſſe; daß er mit der rechten Hand gelaſſen und beſcheiden verfahre; daß er weder gar zu vollſtimmig, noch die Hauptſtimme mit ſpiele; daß er nach kurzen Pauſen die Häude nicht zu hoch aufhebe: denn hierdurch kann das Zeitmaaß leicht verrücket werden; weswegen er mit der rechten Hand den Accord zur folgenden Note, anſtatt der vorhergehenden kurzen Pauſe anſchlagen kann (*); daß er mit der rechten Hand nicht ſolche geſchwinde Bewegungen mache, wodurch er zum Zögern verleitet werden kann, und der Solospieler an ſeiner Geſchwindigkeit verhindert wird; daß er die durchgehenden Noten nicht mit vielen Stimmen belade; daß er das Piano und Forte zu rechter Zeit ausdrücke; daß er die Baßnoten in ihrer Lage, und die Intervalle ſo, wie ſie geſetzt ſind, ſpiele; auch bey denſelben nichts zuſetze; daß er endlich, in Anſehung der Stärke und Schwäche, ſich nach der Stärke der Hauptſtimme richte. Iſt es eine Flöte, ſo muß er, wenn dieſelbe in der Tiefe ſpielet, beſonders in Molltönen, das Accompagnement ſehr mäßigen.

(*) Dieſes verſteht ſich nur von blos begleitenden Noten. Wenn aber der Hauptſatz einer Fuge oder eine andere Nachahmung im Aufſchlage des Tactes anfängt, ſo würden dieſe verdunkelt werden, wenn man über der vorhergehenden Pauſe den folgenden Accord anſchlagen wollte. Bey ſolchen Umſtänden thut es beſſere Wirkung, wenn man den Hauptſatz, durch die Octave höher, mit der rechten Hand verdoppelt; als wenn man ihn vollſtimmig accompagniret.

33. §.

Bey einem Recitativ ſo auswendig geſungen wird, geſchieht dem Sänger eine große Erleichterung, wenn der Accompagniſt die erſten Töne deſſelben bey einem jeden Einſchnitte voraus nimmt, und ihm, ſo zu ſagen, in den Mund leget; indem er nämlich erſtlich den Accord durch eine geſchwinde Brechung anſchlägt, doch ſo, daß des Sängers erſte Note, wo möglich, in der oberſten Stimme liege; und gleich darauf ein Paar der nächſten Intervalle, die in der Singſtimme vorkommen, einzeln nachſchlägt; ſ. Tab. XXIII. Fig. 5. Dieſes kömmt dem Sänger, ſo wohl wegen des Gedächtniſſes, als auch wegen der Intonation, ſehr zu ſtatten. Was ſonſt noch im Recitativ zu bemerken, und im Accompagnement überhaupt zu beobachten iſt, wird in dem folgenden Abſchnitte weitläuftiger gezeiget werden.

Des

Digitized by Google

Des XVII. Hauptſtücks

VII. Abſchnitt.

Von den Pflichten, welche alle begleitenden Inſtrumentiſten überhaupt in Acht zu nehmen haben.

1. §.

Soll ein Orcheſter recht gute Wirkung thun: ſo müſſen nicht nur alle Mitglieder deſſelben mit guten und reinen Inſtrumenten verſehen ſeyn; ſondern ſie müſſen dieſelben auch richtig und gleichlautend einzuſtimmen wiſſen.

2. §.

Es könnte für einen Ueberfluß angeſehen werden, wenn ich wegen der Stimmung der Bogeninſtrumente einige Erinnerungen mache: denn was ſcheint leichter zu ſeyn, als ein mit vier Saiten bezogenes Inſtrument in Quinten rein zu ſtimmen? da ja das Gehör natürlicher Weiſe eher das Intervall der Quinte, als die übrigen, begreifen lernet. Deſſen ungeachtet lehret es die Erfahrung, daß, wenn auch einige erfahrne Violiniſten, oder andere Inſtrumentiſten, ſich in dieſem Stücke ihrer Pflicht gemäß verhalten; dennoch der meiſte Theil, entweder aus Unwiſſenheit, oder aus Nachläßigkeit, dawider handelt: ſo daß, wenn man bey einem zahlreichen Accompagnement, die Inſtrumente einzeln unterſuchen ſollte, man finden würde, daß nicht nur faſt ein jedes Inſtrument in ſich ſelbſt unrein geſtimmet ſeyn, ſondern auch öfters nicht zwey oder drey mit einander übereinſtimmen würden: welches aber, an der guten Ausnahme der Muſik überhaupt, ein großes Hinderniß zu wege bringt.

Digitized by Google

3. §.

Wer davon Beweis verlanget, der ſtelle ſich einen geſchickten Clavierſpieler vor, wenn er auf einem verſtimmten Inſtrumente ſpielet; und bemerke, ob die Unreinigkeit der Stimmung einem feinen muſikaliſchen Gehöre nicht mehr Beleidigung anthun wird, als ihm des Spielers gute Art zu ſpielen Vergnügen erwecket. Geſchieht nun dieſes bey einem einzigen Inſtrumente, wo die Verdoppelung der Töne nur aus zweenen Einklängen und höchſtens zwoen Octaven beſteht; was für eine üble Wirkung muß es nicht bey einer zahlreichen Muſik thun, wo der Einklang ſo vielmal verdoppelt wird, wenn die Inſtrumente nicht mit einander übereinſtimmen. Es iſt zwar wahr, daß ein jeder von den Bogeninſtrumentiſten ſein Inſtrument nach dem Gehöre ſpielet, und die Finger nach Gefallen, höher oder tiefer ſetzen kann: allein die unreine Stimmung wird doch dann und wann durch die bloßen Saiten, welche man nicht zu allen Zeiten vermeiden kann, beſonders die tiefeſten, auf einem jeden Inſtrumente verrathen. Ueberdieſes iſt zu vermuthen, daß derjenige, welcher ſich ſo leichtſinnig gewöhnet, ſein Inſtrument ſelten recht rein zu ſtimmen, auch nicht vermögend ſey, daſſelbe recht rein zu ſpielen: weil immer aus einem Uebel das andere entſpringt. Wäre auch ein Violiniſt geſchickt genug, durch Verſetzung der Hände alles zu ſpielen, ohne die bloßen Saiten zu berühren: ſo kann er doch nicht vermeiden, die Quinteſpringe mit einem Finger zu greifen. Sind nun die Saiten an und für ſich nicht rein geſtimmet: ſo bleiben dieſe Quintenſprünge, in geſchwinden Stücken, gleichfalls unrein.

4. §.

Um die Violine recht rein zu ſtimmen, halte ich dafür, daß man nicht übel thun würde, wenn man ſich nach der Regel richtete, die bey Stimmung des Claviers beobachtet werden muß, nämlich: wenn man die Quinten, nicht, wie geſchieht, ganz rein, oder wohl gar über ſich ſchwebend, ſondern vielmehr unter ſich ſchwebend ſtimmete: damit die bloßen Saiten alle mit dem Claviere übereinträfen. Denn ſofern man die Quinten alle ſcharf und rein ſtimmen will: ſo folget natürlicher Weiſe, daß von vier Saiten nur eine mit dem Claviere gleichlautend iſt. Stimmet man aber das A zum Claviere rein, und läßt das E zum A ein wenig unter ſich, das D zum A, und das G zum D aber, über ſich ſchweben: ſo werden beyde Inſtrumente gegen einander übereinſtimmen.

Doch

Doch will ich dieſe Meynung nicht als eine Regel, ſondern nur zum weitern Nachdenken, gegeben haben.

5. §.

Die Blasinſtrumente können, bey warmer Witterung, ein wenig tiefer als die Violinen einſtimmen; weil ſie ſich in währendem Blaſen erhöhen: da hingegen die mit Saiten bezogenen Inſtrumente ſich durch die Wärme erniedrigen.

6. §.

Der Ton, in welchem die Orcheſter zu ſtimmen pflegen, iſt nach Beſchaffenheiten der Orte und Zeiten immer ſehr verſchieden geweſen. Der unangenehme Chorton hat einige Jahrhunderte in Deutſchland geherrſchet, welches die alten Orgeln ſattſam beweiſen. Man hat auch die übrigen Inſtrumente, als: Violinen, Baßgeigen, Poſaunen, Flöten a bec, Schallmeyen, Bombarte, Trompeten, Clarinetten, u. ſ. w. darnach eingerichtet. Nachdem aber die Franzoſen, nach ihrem angenehmen tiefern Tone, die deutſche Querpfeife in die Flöte traverſiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bombart in den Baſſon verwandelt hatten; hat man in Deutſchland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammertone zu verwechſeln: wie auch nunmehro einige der berühmteſten neuen Orgeln beweiſen. Der venezianiſche Ton iſt itziger Zeit eigentlich der höchſte, und unſerm alten Chortone faſt ähnlich. Der römiſche Ton war, vor etlichen und zwanzig Jahren, tief, und dem pariſer Tone gleich. Anitzo aber fängt man an, den pariſer Ton dem venezianiſchen faſt gleich zu machen.

7. §.

Die Verſchiedenheit des Tones, in welchem man ſtimmet, iſt der Muſik ſehr ſchädlich. Bey der Singmuſik verurſachet er die Unbequemlichkeit, daß die Sänger diejenigen Arien, die an einem Orte, wo die Stimmung hoch iſt, für ſie gemacht waren, an einem andern Orte, wo man tief ſtimmet, und umgekehrt, die Arien, die nach einer tiefen Stimmung eingerichtet ſind, an einem Orte, wo die Stimmung hoch iſt, kaum brauchen können. Es wäre daher ſehr zu wünſchen, daß an allen Orten einerley Ton bey der Stimmung eingeführet werden möchte. Es iſt nicht zu läugnen, daß der hohe Ton viel durchdringender iſt, als der tiefe: er iſt aber dagegen bey weitem nicht ſo angenehm, rührend, und prächtig. Ich will eben nicht die Parthey von dem ganz tiefen franzöſiſchen Kammertone nehmen; ob er gleich für die Flöte traverſiere, den

Hoboe, den Baſſon, und einige andere Inſtrumente der vortheilhafteſte iſt: ich kann aber auch den ganz hohen venezianiſchen Ton nicht billigen; weil die Blasinſtrumente in demſelben allzu widrig klingen. Ich halte deswegen den deutſchen ſogenannten A=Kammerton, welcher eine kleine Terze tiefer iſt, als der alte Chorton, für den beſten. Denn dieſer iſt weder zu tief, noch zu hoch, ſondern das Mittel zwiſchen dem franzöſiſchen und venezianiſchen: und in dieſem können ſowohl die mit Saiten bezogenen, als die Blasinſtrumente, ihre gehörige Wirkung thun. Der ganz hohe Ton würde machen, daß obgleich die Figur der Inſtrumente bliebe, doch endlich aus der Flöte traverſiere wieder eine Querpfeife, aus dem Hoboe wieder eine Schallmey, aus der Violine eine Violino piccolo, und aus dem Baſſon wieder ein Bombart werden würde. Die Blasinſtrumente, welche doch eine ſo beſondere Zierde eines Orcheſters ſind, würden hiervon den größten Schaden haben. Dem tiefen Tone haben ſie eigentlich ihren Urſprung zu danken. Wenn nun vornehmlich die Hoboen und Baſſone, welche zum tiefen Tone gemacht worden, durch Verkürzung der Röhre und Eſſe in die Höhe gezwungen werden müſſen; ſo werden ſie durch dieſe Verkürzung durch und durch falſch. Die Octaven gehen auseinander, und der unterſte Ton einer Octave wird tiefer, der oberſte aber höher: ſo wie im Gegentheile, bey allzuweiter Ausziehung des Rohres und Verlängerung des Eſſes, die Octaven zuſammen gehen, und der unterſte Ton höher, der oberſte aber tiefer wird. Es hat damit eben die Beſchaffenheit, wie mit der Flöte, wenn man den Pfropf derſelben entweder allzutief einſtecket, oder allzuweit auszieht. Denn im erſten Falle gehen die Octaven auf oben gemeldete Weiſe auseinander; im zweyten aber, geben ſie ſich zuſammen. Man könnte zwar allenfalls kleinere und engere Inſtrumente, zum Vortheile des hohen Tones, verfertigen laſſen: allein die meiſten Inſtrumentmacher arbeiten nach ihrem einmal angenommenen, nach dem tiefen Tone eingerichteten Modelle; und die wenigſten würden im Stande ſeyn, die Menſur nach gehörigem Verhältniß ſo zu verjüngen, daß das Inſtrument zwar hoch würde, doch aber auch ſeine Reinigkeit behielte. Geriethe auch endlich eins und das andere, ſo wäre doch noch die Frage, ob die obgemeldeten Inſtrumente, wenn ſie auf den hohen Ton eingerichtet ſind, noch eben die Wirkung thun würden, welche ſie thun, wenn ſie bey ihrem alten ihnen eigenen Maaße bleiben? Die Partheylichkeit für ein Inſtrument iſt zwar an ſich ſelbſt gut; aber nur ſo lange, als ſie den andern Inſtrumenten nicht zum

Digitized by Google

Schaden gereichet. In einigen Theilen Welſchlands liebt man die obengedachte Erhöhung des Tones. Denn in dieſem Lande werden die Blasinſtrumente weniger, als in andern Ländern, gebrauchet: und folglich hat man davon nicht einen ſolchen guten Geſchmack, als von andern Dingen in der Muſik. In Rom wurden einsmals die Blasinſtrumente aus der Kirche verbannet. Ob nun vielleicht der unangenehme hohe Ton, oder die Art ſie zu ſpielen, daran Urſache geweſen, laſſe ich dahin geſtellet ſeyn. Denn obgleich der römiſche Ton tief, und für den Hoboe vortheilhaft war: ſo ſpieleten doch damals die Hoboiſten auf ſolchen Inſtrumenten, die einen ganzen Ton höher ſtunden, und mußten folglich transponiren. Allein dieſe hohen Inſtrumente thaten, gegen die übrigen tiefgeſtimmten, eine ſolche Wirkung, als wenn ſie deutſche Schallmeyen wären.

8. §.

Wegen des Reingreifens der Töne auf den Bogeninſtrumenten, und ſonderlich der Violine, kömmt ſehr viel auf ein gutes muſikaliſches Gehör an. Dieſes aber kömmt nicht von der Natur allein her: ſondern es muß auch durch die Erkenntniß des Verhalts der Töne zuwege gebracht werden. Mancher empfindet, durch das angebohrne Gehör, wenn ein anderer falſch ſpielet: wenn er aber eben denſelben Fehler ſelbſt begeht, wird er es entweder nicht gewahr, oder er weis ſich nicht zu helfen. Das beſte Mittel, ſich aus dieſer Unwiſſenheit zu reißen, iſt das Monochord oder der Klangmeſſer. Auf dieſem kann man die Verhältniſſe der Töne am allerdeutlichſten erkennen lernen. Es wäre deswegen nöthig, daß nicht nur ein jeder Sänger, ſondern auch ein jeder Inſtrumentiſt, ſich dieſelben bekannt machte. Er würde dadurch die Erkenntniß der Subſemitone viel zeitlicher erlangen, und viel eher lernen, daß die mit einem b bezeichneten Töne um ein Komma höher ſeyn müſſen, als die, welche ein Kreuz vor ſich haben: da er ſich, ohne dieſe Einſicht, nur allein auf das Gehör, welches doch betrüglich iſt, verlaſſen muß. Hauptſächlich wird dieſes von den Violiniſten und dergleichen Bogeninſtrumentiſten erfodert; als denen, wegen Setzung der Finger, keine Gränzen, wie den Blasinſtrumentiſten, geſetzet werden können. Es würde auch mancher in der Höhe reiner ſpielen; wenn er wüßte, daß auf einer Saite, vom Anfange bis in die Höhe, die Töne nicht in einerley Weite, ſondern immer verjünget, nämlich näher, und näher an einander liegen. Zum Beweis: die Saite wird auf der Geige, wie auf dem Monochorde, in zweene Theile getheilet: da den die erſte Hälfte davon die Octave an-

 giebt.

Digitized by Google

giebt. Theilet man die zweyte Hälfte davon wieder in zweene Theile, ſo giebt der erſte Theil davon noch eine Octave höher an: und ſo verhält es ſich mit dem Reſte der Saite, bis an den Steg. Wollte man nun in der zweyten Octave die Finger eben ſo weit aus einander ſetzen, als in der erſten; ſo würde bey einem jeden Tone, anſtatt der Secunde, die Terze hervor kommen. Es folget alſo hieraus, daß die Verjüngung, nach dem erſten Tone in gehörigem Verhältniſſe ihren Anfang nehmen, und ſo, bis zum Ende der Saite, fortfahren, folglich das Inſtrument mit vieler Beurtheilung geſpielet werden müſſe.

9. §.

Wenn die eigentlichen Subſemitone vorkommen, das iſt, wenn ein durch das b erniedrigter Ton, ſich in den nächſt darunter liegenden, durch das Kreuz erhöheten, oder ein durch das Kreuz erhöheter, ſich in den nächſt darüber liegenden, durch das b erniedrigten Ton verwandelt, ſ. Tab. XXIII. Fig. 6. und 7: ſo iſt zu merken, daß, wie ſchon im vorigen § gedacht worden, der Ton mit dem Kreuze, gegen den mit dem b, um ein Komma tiefer ſeyn muß. Zum Exempel G mit dem Kreuze, muß ein Komma tiefer ſeyn, als A mit dem b. Wenn dieſe zwo Noten an einander gebunden ſind, ſ. Tab. XXIII. Fig. 6., ſo muß der Finger bey dem auf das b folgende Kreuze etwas zurück gezogen werden: ſonſt würde die große Terze gegen die Grundſtimme zu hoch ſeyn. Folgt aber auf das Kreuz ein b, ſ. Fig. 7., ſo muß der Finger bey der Note mit dem b um ſo viel hinauf rücken, als man ihn bey dem vorhergehenden Exempel zurück zieht: wie hier in der Oberſtimme vom G mit dem Kreuz ins A mit dem b; in der zweyten Stimme vom E mit dem Kreuze ins F; und in der Grundſtimme, vom C mit dem Kreuze ins D mit dem b, angebracht werden muß. Eben dieſes iſt auf allen Inſtrumenten zu beobachten: das Clavier ausgenommen; als auf welchem man die Verwandelung der Subſemitone nicht angeben kann, und welches deswegen eine gute Temperatur haben muß, um zu beyden erleidlich zu klingen. Auf Blasinſtrumenten geſchieht dieſe Veränderung durch den Anſatz, nämlich: auf der Flöte wird der Ton durch das Auswärtsdrehen erhöhet, und durch das Einwärtsdrehen erniedriget. Auf dem Hoboe und dem Baſſon geſchieht die Erhöhung des Tones, durch tieferes Einſchieben des Rohres in den Mund, und feſteres Zudrücken der Lippen; die Erniedrigung aber, durch Zurückziehung des Rohres, und Nachlaſſung der Lippen.

10. §. Wenn

Digitized by Google

10. §.

Wenn ein Orcheſter gut ſeyn ſoll, muß es ſich eines guten, und einem jeden Stücke, in ſeiner Art, und nach ſeinen Eigenſchaften gemäßen Vortrags, befleißigen. Das Stück ſey luſtig oder traurig, prächtig oder ſcherzend, frech oder ſchmeichelnd, oder wie es ſonſt ſeyn mag; ſo muß es in der Leidenſchaft, welche es ausdrücken ſoll, vorgetragen werden. Hat man eine concertirende Stimme zu begleiten, ſo muß ein jeder Accompagniſt, ſich, in allen Fällen, nach dem Vortrage des Concertiſten richten, und an allen Umſtänden Theil nehmen. Es muß dabey keine Partheylichkeit herrſchen; daß man des einen ſeine Arbeit gut, des andern ſeine Arbeit ſchlecht ausführen wollte: ſondern ein jeder muß alles, was ihm vorgeleget wird, es ſey geſetzet von wem es wolle, mit eben dem Eifer auszuführen ſuchen, als wenn es ſeine eigene Arbeit wäre; will er anders nicht den einem Muſikus ſo rühmlichen Charakter eines ehrlichen Mannes verläugnen.

11. §.

Was zu Erlangung eines guten Vortrags überhaupt erfodert wird, kann aus dem XI Hauptſtücke, mit mehrerm erſehen werden. Die Art der Bogenſtriche, die ein jedes Stück erfodert, wird im II Abſchnitte dieſes Hauptſtücks erkläret: weil doch beym Accompagnement auf die Bogeninſtrumente das meiſte ankömmt.

12. §.

Nicht nur ein jedes Stück und eine jede Leidenſchaft insbeſondere, ſondern auch der Ort und die Abſicht einer Muſik, geben dem Vortrage derſelben gewiſſe Regeln und Einſchränkungen. Z. E. Eine Kirchenmuſik erfodert mehr Pracht und Ernſthaftigkeit, als eine theatraliſche, welche mehr Freyheit zuläßt. Wenn in einer Kirchenmuſik von dem Componiſten einige freche und bizarre Gedanken, ſo ſich in die Kirche nicht wohl ſchicken, mit ſollten ſeyn eingeflochten worden: ſo müſſen die Accompagniſten, beſonders aber die Violiniſten, dahin trachten, daß ſolche durch einen beſcheidenen Vortrag, ſo viel möglich, vermäntelt, gezähmet, und ſanfter gemacht werden mögen.

13. §.

Ein guter und der Sache gemäßer Vortrag, muß ſich aber auch bis auf die komiſche Muſik erſtrecken. Ein Zwiſchenſpiel, (Intermezzo) welches eine Caricatur, oder das Gegentheil von einer ernſthaften Singmuſik, vorſtellet, und mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernſthaften

Gedanken von dem Componiſten verfertiget wird, auch keine andere Abſicht, als die Critik und das Lachen, zum Grunde hat, muß, wenn es ſeinen Zweck erreichen ſoll, von den begleitenden Stimmen, zumal in den lächerlichen Arien, nicht, wie eine ernſthafte Oper, ſondern, auf eine niedrige und ganz gemeine Art accompagniret werden. Ein gleiches iſt bey einem Ballet von gemeinem Charakter zu beobachten: weil, wie ſchon geſaget worden, das Accompagnement nicht nur an dem Ernſthaften, ſondern auch an dem Komiſchen, Antheil nehmen muß.

14. §.

Der Vortrag muß aber nicht allein gut, und jedem Stücke gemäß, ſondern auch bey allen Mitgliedern eines guten Orcheſters gleich und übereinſtimmend ſeyn. Man wird einräumen, daß eine Rede von dem einen mehr Eindruck als von dem andern machet. Wollte man eine deutſche Tragödie, in welcher lauter Perſonen, die in eben demſelben Lande gebohren ſind, vorkämen, mit Leuten vorſtellen, deren Mundart unterſchieden wäre, als: Hochdeutſch, Niederdeutſch, Oeſterreichiſch, Schwäbiſch, Tyroliſch, Schweitzeriſch, u. ſ. w. ſo würde ſolcher Unterſchied der Ausſprache auch die allerernſthafteſte Tragödie lächerlich machen. Mit der Muſik hat es faſt eine gleiche Bewandniß, wenn bey ſolcher ein jedes Mitglied ſeine beſondere Art zu ſpielen hat. Z. E. Wollte man ein Orcheſter aus ſolchen Perſonen zuſammen ſetzen, deren einige nur nach itäliäniſchem, andere nur nach franzöſiſchem Geſchmacke, andere außer dieſen beyden Arten ſpieleten: ſo würde, wenn auch ein jeder in ſeiner Art geſchickt genug wäre, doch die Ausführung, wegen der Verſchiedenheit des Vortrages, eben dieſelbe Wirkung thun, welche oben von der Tragödie geſagt worden. Ja, der Schade würde noch viel größer ſeyn: weil bey der Tragödie doch nur einer nach dem andern redet; bey der Muſik aber, die meiſte Zeit, von allen zugleich geſpielet wird. Man glaubet oftmals, daß, wenn nur die Hauptſtimme mit geſchickten Leuten beſetzet ſey, es mit den übrigen nicht viel zu ſagen habe. Wie aber ein wenig Eſſig auch den beſten Wein verdirbt: alſo geſchieht es auch in der Muſik; wenn nur einige Stimmen gut, die andern aber, und ſollte es auch nur eine einzige ſeyn, ſchlecht geſpielet werden.

15. §.

Ein jeder Concertiſt muß, wenn er eine Ripienſtimme ſpielet, ſeiner Geſchicklichkeit, die er im Concertiren und im Soloſpielen beſitzet, auf gewiſſe Art entſagen; und ſich aus der Freyheit, die ihm, wenn er allein hervor-

hervorraget, erlaubet iſt, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, ſo zu ſagen, in eine Sklaverey verſetzen. Er darf alſo nichts hinzufügen, was irgend nur die Melodie verdunkeln könnte: beſonders, wenn eben dieſelbe Stimme mehr als einmal beſetzet iſt. Widrigenfalls würde er eine große Verwirrung in der Melodie anrichten. Denn es iſt nicht möglich, daß einer zu allen Zeiten des andern Gedanken errathen könne. Z. E. Es machte einer nur einen Vorſchlag, der nicht geſchrieben wäre, und der andere ſpielte die Note ſimpel: ſo würde dadurch eine üble Diſſonanz, ohne Vorbereitung und Aufſöſung, zum Vorſcheine kommen, und das Gehör, beſonders in langſamen Stücken, ſehr beleidigen. Wollte einer die geſchriebenen Vorſchläge nicht nach ihrem gehörigen Zeitmaaße ſpielen, ſondern die langen kurz, oder die kurzen lang machen; ſo würde ſolches, wegen derer, die mit ihm ſpielen, eine eben ſo üble Wirkung thun. Die Ritornelle vornehmlich muß er ohne allen willkührlichen Zuſatz ausführen. Dieſer Zuſatz ſteht nur den Concertiſten frey. Einige haben die üble Gewohnheit, ſchon im Ritornell zuweilen allerhand Alfanzereyen anzubringen; und vergeſſen darüber wohl gar die Noten recht zu leſen. Manche beſchließen abſonderlich die Arien mit einem vollſtimmigen Griffe, wo keiner ſeyn ſoll. Dieſes ſcheinen ſie den Bierfiedlern abgelernet zu haben. Noch ſchlimmer iſt es, wenn ſie unmittelbar nach dem Schluſſe der Arie, ein Paar bloße Saiten auf der Violine anſtreichen. Wenn nun z. E. die Arie aus dem Es dur geht, und ſie probiren gleich darauf E und A; ſo kann man ſich vorſtellen, was es für ſchöne Wirkung thue.

16. §.

Da nun ſolchergeſtalt die Schönheit eines Orcheſters hauptſächlich darinne beſteht, daß die Mitglieder deſſelben alle einerley Art zu ſpielen haben; da von dem Anführer deſſelben unumgänglich eine gute, und jedem Stücke gemäße Art zu ſpielen, erfodert wird: ſo liegt es auch einem jeden Mitgliede des Orcheſters ob, ſich in dieſem Falle nach dem Anführer zu richten, ſeiner Anweiſung nicht zu widerſtreben, und es ſich für keine Schande zu achten, wenn man ſich einer vernünftigen und nöthigen Subordination, ohne welche keine gute Muſik beſtehen kann, unterwerfen muß. Man wird ſelten ein ſeit vielen Jahren eingerichtetes Orcheſter finden, welches nicht ſowohl aus guten als aus ſchlechten Leuten beſtehen ſollte: wie man am beſten wahrnehmen kann, wenn man, um ein klein Concert zu halten, wechſelsweiſe nur einen Theil davon ausſuchet. Es befinden

finden ſich ſowohl alte als junge Leute darunter. Weder das Alter noch die Jugend der Mitglieder macht ein Orcheſter gut: ſondern die gute Zucht und Ordnung, in welcher ſie ſich befinden. Es kann ein alter Ripieniſt, wenn er anders noch gute Kräfte hat, und unter einer guten Anführung erzogen worden iſt, beſſere Dienſte leiſten, als mancher junger, welcher vielleicht mehr Vermögen, Schwierigkeiten auszuführen, aber weniger Erfahrung beſitzt; und dabey nicht folgſam iſt, ſich der gehörigen Subordination zu unterwerfen. Oefters pflegen ſowohl die Alten, wenn ſie unter einer ſchlechten Anführung erzogen worden ſind, als die Jungen, wenn ſie ſich auf ihre Fertigkeit im Spielen zu viel einbilden, widerſpänſtig zu ſeyn: dieſe, wegen ihrer vermeynten Geſchicklichkeit; jene aber aus Vorurtheil, oder wegen des Vorzugs der Jahre. Die Alten meynen öfters, es geſchähe ihnen zu viel, wenn ſie ſich einem Anführer unterwerfen ſollen, der nicht ſo reich an Jahren iſt, als ſie: die Jungen aber bilden ſich ein, eben ſo viel Geſchicklichkeit zu beſitzen, als zu einem Anführer erfodert wird: ungeachtet der Pflichten, die einem guten Anführer obliegen, nicht wenig ſind. Wie kann aber ein Orcheſter beſtehen, oder zunehmen, wenn unter deſſelben Mitgliedern, anſtatt harmonirender und biegſamer Gemüther, meiſtentheils nur Widerſpänſtigkeit, Neid, Haß und Ungehorſam herrſchet. Wo bleibt da der gleiche und übereinſtimmende Vortrag, wenn ein jeder ſeinem eigenem Kopfe folgen will.

17. §.

Zur Beförderung des übereinſtimmenden Vortrags dienet noch eine Regel, die einem jeden, der ein guter Muſikus, und insbeſondere ein geſchickter Accompagniſt werden will, anzupreiſen iſt: Er muß ſich, ſo lange als er ein muſikaliſches Stück auszuführen hat, der Verſtellungskunſt befleißigen. Dieſe Verſtellungskunſt iſt nicht nur erlaubt, ſondern ſo gar höchſtnöthig, und thut in der Sittenlehre keinen Schaden. Wer ſich bemühet, im ganzen Leben ſeiner Leidenſchaften, ſo viel als möglich iſt, Meiſter zu ſeyn; dem wird es auch nicht ſchwer fallen, ſich, wenn er ſpielen ſoll, allezeit in den Affect, welchen das auszuführende Stück verlanget, zu ſetzen. Alsdenn wird er erſt recht gut, und gleichſam allezeit aus der Seele ſpielen. Denn wer dieſe löbliche Verſtellungskunſt nicht verſteht, der iſt noch kein wahrer Muſikus; ſondern nicht beſſer als ein gemeiner Handwerker: wenn er auch alle Contrapuncte aus dem Grunde verſtünde; oder auf ſeinem Inſtrumente alle mögliche Schwierigkeiten zu ſpielen

ſpielen müßte. Mancher aber übet leider die verbothene Verſtellungskunſt im gemeinen Leben ſehr häufig, die erlaubte bey der Muſik aber, nur ſehr ſelten aus.

18 §.

Ein rechtſchaffener Muſikus muß nicht eigenſinnig, und auf ſeinen Rang nicht allzuſehr erpicht ſeyn. Z. E. Ein geſchickter Violiniſt hat ſich keinesweges zu ſchämen, wenn er im Fall der Noth etwan eine zweyte Violine, oder gar die Bratſche ſpielen müßte. Denn dieſe erfordern in ihrer Art, und bey manchen Stücken, eben ſowohl einen geſchickten Ausführer, als die erſte Violine. Den beſten und gründlichſten Rang giebt einem braven Muſikus ſeine Geſchicklichkeit: und dieſe kann er bey dem einen ſowohl, als bey dem andern zeigen.

19 §.

Die genaue Ausdrückung des Forte und Piano (*), iſt eines der nöthigſten Stücke in der Ausführung. Die Abwechſelung des Piano und Forte iſt eines der bequemſten Mittel, nicht nur die Leidenſchaften deutlich vorzuſtellen; ſondern auch Licht und Schatten in der Muſik zu unterhalten. Wenn ſolches in gehörigem Verhältniſſe, und zu rechter Zeit, von einem jeden beobachtet würde: ſo möchte manches Stück bey den Zuhörern eine beſſere Wirkung thun, als öfters nicht geſchieht. Man ſollte glauben daß nichts leichter ſey, als nach Anzeige zweener Buchaben, ſtark oder ſchwach zu ſpielen. Dennoch wird dieſes ſo wenig in Acht genommen, daß bey manchem öfters noch eine mündliche Erinnerung deswegen nöthig wäre. Allein da ein ziemlicher Theil der ſogenannten Tonkünſtler ſelbſt, wenig Empfindung und Gefallen an der Muſik hat, ſondern dieſelbe nur treibt, um davon Unterhalt zu haben: ſo wird folglich öfters, weder mit Luſt, noch mit gehöriger Aufmerkſamkeit geſpielet. Eine gute und vernünftige Subordination könnte dieſem Uebel viel abhelfen: denn wo dieſe fehlet, da bleibt ein Orcheſter, wenn ſich auch noch ſo viele geſchickte Leute darunter befänden, doch allezeit mangelhaft.

(*) Es iſt bekannt, daß man die Wörter: forte und piano entweder abgekürzet, oder auch nur den erſten Buchſtaben davon, als: f. und p; und anſtatt fortiſſimo und pianiſſimo zweene Buchſtaben: ff. und pp. zu den Noten, welche ſtark oder ſchwach geſpielet werden ſollen, ſetzet: auch wohl, wenn der Ton noch mehr verſtärket oder gemäßiget werden ſoll, noch ein f oder p hinzufüget, nämlich: fff. ppp. Ferner werden dem Forte und Piano, nach Befinden, zuweilen noch andere Wörter, als: mezzo, (halb,) poco, (wenig,) meno, (weniger,)

ger,) piu, (mehr) voran, oder einige, als: aſſai, nachgeſetzet. Dieſe Beywörter nun können nicht mit einem einzelnen Buchſtaben ausgedrücket werden; weil mezzo und meno, poco und piu, einerley Anfangsbuchſtaben haben, und man folglich Verwirrung anrichten würde. Doch pflegt man, wenn nur ein m geſetzet wird, immer mezzo darunter zu verſtehen, welches üblicher iſt, als die andern. Da nun der Raum, welchen dieſe verdoppelten Buchſtaben, und dieſe Nebenwörter einnehmen, ſich über mehr, als eine Note erſtrecket; ſo fraget ſich, welcher Buchſtab eigentlich derjenige ſeyn ſoll, ſo die erſte von denen ſtark oder ſchwach zu ſpielenden Noten andeutet. Z. E. Man ſchriebe piano aſſai, oder poco forte: nach welchem Buchſtaben ſoll man ſich nun richten, um bey der rechten Note, mit der erfoderten Stärke oder Schwäche anzufangen? Wollte man im Schreiben dieſes zur Regel ſetzen, daß allezeit der erſte Buchſtab von den Wörtern forte und piano, folglich das f, oder das p, unter oder über diejenige Note geſchrieben würde, welche ſtark oder ſchwach zu ſpielen iſt: ſo würde man dadurch aller Zweydeutigkeit zuvorkommen; das f oder p mag nun verdoppelt werden, indem man ſich alsdenn nach dem erſten f oder p richtet; oder aber ein Nebenwort hinter oder vor ſich haben.

20. §.

Das Forte und Piano muß niemals aufs äußerſte getrieben werden. Man muß die Inſtrumente nicht ſtärker angreifen, als es ihre Natur leidet: denn dieſes würde, zumal an einem kleinen Orte, wo die Zuhörer nahe ſtehen, dem Gehöre ſehr unangenehm fallen. Man muß vielmehr allezeit noch den Vortheil übrig zubehalten ſuchen, noch ein Fortiſſimo oder Pianiſſimo, wenn es nöthig wäre, ausdrücken zu können. Es kann dieſes öfters unvermuthet vorkommen: um eine Note, wenn auch nichts dabey geſchrieben ſteht, entweder zu erheben, oder zu mäßigen. Hätte man nun allezeit in der größten Stärke oder Schwäche geſpielet: ſo würde dieſer Vortheil verloren gehen. Zugeſchweigen, daß zwiſchen dem Fortiſſimo und Pianiſſimo mehrere Stufen der Mäßigung ſich befinden, als man mit Worten ausdrücken kann; und welche nur vermittelſt der Empfindung und Beurtheilung, aus dem Vortrage eines guten Concertiſten erkannt, und ſodann mit Discretion ausgeübet werden müſſen. Das Fortiſſimo, oder die größte Stärke des Tones, kann am füglichſten mit dem unterſten Theile des Bogens, und etwas nahe am Stege; das Pianiſſimo, oder die äußerſte Schwäche des Tones aber, mit der Spitze des Bogens, und vom Stege etwas entfernet, ausgeübet werden.

21. §.

Um das Forte und Piano recht auszudrücken, muß man auch betrachten, ob man an einem großen Orte, wo es ſchallet, oder an einem

kleinen,

Digitized by Google

kleinen, zumal tapezirten Orte, wo der Ton gedämpfet wird, accompagnire; ob die Zuhörer entfernet oder nahe ſeyn; ob man eine ſchwache oder eine ſtarke Stimme begleite; und endlich ob die Anzahl der accompagnirenden Inſtrumente, ſtark, mittelmäßig, oder gering ſey. An einem großen Orte, wo es ſchallet, muß man nach einem ſtarken und rauſchenden Tutti, ein darauf geſchwind folgendes Piano nicht allzuſchwach ſpielen: weil es ſonſt durch den Nachſchall würde verſchlungen werden. Sofern aber das Piano eine Weile anhält; kann man den Ton nach und nach mäßigen. Wo dieſer Umſtand nicht vorhanden iſt, da thut man beſſer, wenn man das Piano, bey der Note wo es geſchrieben iſt, gleich ſo nimmt wie es ſeyn ſoll. Wenn aber auf das Piano ein Forte folget, ſo kann man die erſte Note davon etwas ſtärker ſpielen, als die folgenden. Bey Begleitung einer ſchwachen Stimme, muß das Piano etwas ſchwächer ſeyn, als bey einer ſtarken; im Allegro nehme man es ſchwächer, als im Adagio; in den hohen Tönen oder auf den dünnen Saiten ſchwächer, als auf den dicken. Wenn in einem Concert, ſonderlich wenn es ein Flötenconcert iſt, unter dem Solo ein Forte vorkömmt: zumal wenn die Flöte nicht in der Höhe, ſondern in der Tiefe ſpielet; ſo muß ſolches nur als ein Mezzo forte ausgeführet werden: wie denn überhaupt eine Flöte, ſo wie eine jede ſchwache Stimme, mit vieler Mäßigung begleitet werden muß. Es kömmt nur darauf an, daß ein jeder Accompagniſt Achtung gebe, ob er die concertirende Stimme ſelbſt höre. Iſt dieſes nicht, ſo kann er leicht merken, daß das Accompagnement zu ſtark ſey, und folglich eine Mäßigung erfodere. Die Anzahl der begleitenden Inſtrumente muß endlich auch in Betrachtung gezogen werden. Geſetzt es ſpieleten zwölf Violiniſten einerley Piano; es höreten aber ſechs davon auf; ſo würde aus dieſem Piano ein Piano aſſai. Giengen noch vier davon ab; ſo würde endlich ein Pianiſſimo draus. Soll nun das Piano ſeinen gehörigen Verhalt haben; ſo folget aus obigem, daß wenn zweene Violiniſten piano ſpielen, deren ſechs piano aſſai, und zwölf pianiſſimo ſpielen müſſen. Ausgenommen an einem ſehr großen Orte, wo der Ton ſich verlieret: denn hier hat man ſich nach den Hauptſtimmen, ob ſolche ſtark oder ſchwach, Trompeten oder Flöten ſind, zu richten.

22. §.

Weil auch nicht alle Inſtrumente, beſonders die Violinen, einerley Stärke im Tone haben, welches folglich im Piano und Forte eine Ungleich-

 heit

heit verurſachen könnte; ſo muß ſich der Stärkere im Forte nach dem Schwächern, und der Schwächere im Piano nach dem Stärkern richten: damit man nicht eine Stimme ſtärker, als die andere höre; beſonders wenn ſie Nachahmungen gegen einander zu ſpielen haben, und die Stimmen nur einfach beſetzet ſind.

23. §.

Wenn bey einer concertirenden Stimme mehr als eine Stimme zugleich begleiten; ſo muß unter dieſen die Grundſtimme ſtärker, als die übrigen gehöret werden. Ein gleiches iſt in einem Tutti zu beobachten, wenn anders die Mittelſtimmen gegen die Hauptſtimme oder gegen die Grundſtimme keine Nachahmung, oder ſonſt in Terzen oder Sexten eine ähnliche Melodie haben. Denn die Stimmen welche nur zur Verſtärkung der Harmonie dienen, dürfen vor den Hauptſtimmen niemals hervorragen. Ein gearbeiteter, oder in allen Stimmen nachahmender oder fugirter Satz aber, muß auch von allen Stimmen in einerley Stärke geſpielet werden.

24. §.

Wenn unter einer langen Note ein Forte, und gleich darauf ein Piano ſteht, und kein Wechſel des Bogenſtrichs ſtatt findet; ſo muß dieſelbe Note mit aller Kraft, und mit einem Drucke des Bogens angegeben werden; aber auch gleich wieder ohne Rückung des Bogens im Tone abnehmen, und durch ein verlierendes Piano ſich in ein Pianiſſimo verwandeln. Es kömmt dergleichen dann und wann vor, ſonderlich wenn eine Stimme im Aufheben des Tactes mit einer ſtarken Note anfängt, die andern aber im Niederſchlage dergleichen nachzumachen haben; ſ. Tab. XXIII. Fig. 8.

25. §.

Wenn in einem Adagio der Concertiſt den Ton bald verſtärket, bald mäſſiget, und alſo durch Schatten und Licht mit Affecte ſpielet; ſo thut es die ſchönſte Wirkung, wenn ihm die Accompagniſten in derſelben Art zu Hülfe kommen, und ihren Ton mit ihm zugleich auch verſtärken und mäßigen. Dieſes iſt, wie ſchon in den vorigen Abſchnitten gezeiget worden, beſonders bey ſolchen Noten, welche diſſoniren, oder zu einer fremden Tonart vorbereiten, oder einen Aufenthalt in der geſchwinden Bewegung verurſachen, zu beobachten. Wollte man bey ſolchen Fällen alles in einer Farbe oder Stärke ſpielen; ſo würde der Zuhörer in eine Kaltſinnigkeit verſetzet werden. Drücket man aber das Forte und Piano, nach Beſchaffenheit der Sache, wechſels-

weiſe,

Digitized by Google

weiſe, bey denen Noten, ſo jedes verlangen, gehörig aus; ſo erreichet man das, was man ſuchet, nämlich, den Zuhörer in beſtändiger Aufmerkſamkeit zu erhalten, und ihn aus einer Leidenſchaft in die andre zu lenken.

26. §.

Bey Wiederholung oder Aehnlichkeit der Gedanken, die aus halben oder ganzen Tacten beſtehen, es ſey in eben denſelben Tönen, oder in einer Verſetzung, kann die Wiederholung eines ſolchen Satzes etwas ſchwächer, als der erſte Vortrag derſelben, geſpielet werden.

27. §.

Der **Uniſon**, welcher aus einer ordentlichen Baßmelodie beſteht, und bey einem ſtark beſetzten Accompagnement beſonders gute Wirkung thut, muß erhaben, prächtig, feurig, mit Nachdruck des Bogens, und ſtärker im Tone, als eine andere Melodie, geſpielet werden. Die bloßen Saiten, beſonders die Quinte auf der Violine, ſind dabey zu vermeiden.

28. §.

Ein **Hauptſatz**, (Thema) zumal in einer Fuge, muß in einer jeden Stimme, und zu allen Zeiten, wenn er unvermuthet eintritt, mit Nachdrucke markiret werden; beſonders wenn der Anfang davon aus langen Noten beſteht. Es findet dabey weder eine Schmeicheley im Spielen, noch einiger willkührlicher Zuſatz von Noten ſtatt. Wenn im Fortgange der Fuge keine Pauſen vor dem Eintritte vorhergehen; kann man die vorhergehenden Noten in der Stärke des Tones etwas mäßigen. Auf gleiche Art muß man mit ſolchen Noten, die entweder eine Aehnlichkeit mit den Anfangsgedanken haben, oder die erſt in der Mitte eines Stücks, als ein neuer Gedanke, eingeflochten werden, es ſey im Tutti, oder unter dem Solo einer concertirenden Stimme, verfahren.

29. §.

Ligaturen, oder gebundene Noten, ſo aus Viertheilen oder halben Tacten beſtehen, kann man in der Stärke des Tones wachſen laſſen: weil entweder über oder unter dem zweyten Theile ſolcher Noten, die andern Stimmen Diſſonanzen haben. Die Diſſonanzen aber überhaupt, ſie mögen in dieſer oder jener Stimme befindlich ſeyn, erfodern allezeit einen beſondern Nachdruck; ſ. den 12 bis zum 16 §. des vorigen Abſchnitts.

30. §.

Aus dem, was bisher geſaget worden, iſt nun zu ermeſſen, daß es bey weitem nicht hinlänglich ſey, das Piano und Forte nur an denen Orten, wo es geſchrieben ſteht, zu beobachten: ſondern daß ein jeder Accompagniſt auch wiſſen müſſe, ſolches an vielen Orten, wo es nicht dabey ſteht, mit Ueberlegung anzubringen. Hierzu nun zu gelangen, iſt ein guter Unterricht und viel Erfahrung nöthig.

31. §.

Das Zeitmaaß in einer beſondern Vollkommenheit zu verſtehen, und in der größten Strenge auszuüben, iſt eine Pflicht, ſo allen denen, die von der Muſik Werk machen, und alſo auch allen guten Accompagniſten, obliegt. Ohne dieſe wird die Ausführung, beſonders bey einem zahlreichen Accompagnement, allezeit mangelhaft bleiben. So viel aber auch hieran gelegen iſt: ſo würde man doch bey genauer Unterſuchung finden, daß Viele im Zeitmaaße noch nicht recht ſicher ſind, ohnerachtet ſie ſich deſſen ſchmeicheln, und vielleicht ihren Fehler ſelbſt nicht gewahr werden; ſondern daß ſie ſich nur nach andern richten, und auf ein Gerathewohl ſpielen. Dieſen Fehler findet man nicht nur bey jungen Leuten allein; ſondern man wird auch wohl öfters gewahr, daß von ſolchen, welche man für geſchickte und erfahrne Tonkünſtler hält, der eine im Tacte zögert, der andre ſich übereilet. Hierdurch nun kann in einem Orcheſter viel Unordnung angerichtet werden: zumal wenn ſolche Leute ohngefähr die Hauptſtimmen zu ſpielen, und andre anzuführen haben.

32. §.

Einige halten das Zögern oder Nachſchleppen, (trainiren) oder das Eilen, (preſſiren) für einen Naturfehler. Es iſt wahr, daß das herrſchende ſogenannte Temperament viel dazu beyträgt: und daß ein luſtiger oder hitziger und haſtiger Menſch zum Eilen, ein trauriger, niedergeſchlagener, oder ein träger, kaltſinniger Menſch aber, zum Zögern geneigt iſt. Es iſt aber auch nicht zu läugnen, daß man ſein Temperament, wenn man anders darauf Acht hat, verbeſſern und mäßigen könne. Man hüte ſich nur, daß zu den gedachten Fehlern nicht etwan die Unwiſſenheit Anlaß gebe. Man läuft Gefahr darein zu verfallen, wenn man die Eintheilung der Noten, und den Tact überhaupt, anfänglich nicht durch richtige Grundſätze, ſondern mehrentheils nur aus eigener Uebung erlernen will; wenn man ſich zu zeitig mit Schwierigkeiten, zu denen man noch keine Fähigkeit hat, einläßt; wenn man ſich zu viel

Digitized by Google

viel vor ſich allein, ohne Begleitung übet; auch nur ſolche Stücke wählet, die man bald auswendig behalten kann: welches aber ſowohl am Notenleſen, als an Erlernung des Tactes, hinderlich iſt. Will man in dieſen beyden Stücken recht ſicher werden, ſo iſt kein andrer Weg dazu, als daß man anfänglich mehr Mittel- als Hauptſtimmen ſpiele; daß man mehr andre accompagnire, als ſich ſelbſt accompagniren laſſe: weil das erſtere ſchwerer, aber auch zugleich nützlicher als, das letztere iſt; daß man mehr concertirende und gearbeitete, als melodiöſe Stücke ſpiele; daß man dabey nicht auf ſich allein, ſondern auch auf andre, beſonders auf die Grundſtimme höre; daß man die Noten nicht überruſche: ſondern einer jeden ihre gehörige Geltung gebe; und daß man die Hauptnoten, ſo das Zeitmaaß eintheilen, nämlich die Viertheile im Allegro, und die Achttheile im Adagio, mit der Spitze des Fußes ſich bemerke, und damit ſo lange anhalte, bis man dieſes Hülfsmittel nicht mehr nöthig hat. Man beſehe hierbey das V. und X. Hauptſtück.

33. §.

Man wolle nicht glauben, daß es mit Beobachtung des Zeitmaaßes ſchon ſeine Richtigkeit habe, wenn man allenfalls nur im Niederſchlage des Tacts mit den Noten eintrift: ſondern es muß eine jede zu der Harmonie gehörige Note mit der Grundſtimme übereintreffen. Deswegen darf man den Hauptnoten, ſie mögen aus Viertheilen, Achttheilen, oder Sechzehntheilen beſtehen, nichts an ihrer gehörigen Zeit durch Uebereilung abbrechen: damit man die durchgehenden Noten nicht anſtatt der Hauptnoten höre, und ſowohl die Melodie, als die Harmonie nicht verdunkelt oder verſtümmelt werde.

34. §.

Die Pauſen erfordern ihr Zeitmaaß in eben ſolcher Richtigkeit, als die Noten ſelbſt. Weil man aber hierbey keinen Klang höret, ſondern die Zeit davon nur in Gedanken abmeſſen muß, ſo machen dieſelben, beſonders die kurzen, als Achttheil- Sechzehntheil- und Zwey und dreyßigtheil-Pauſen, manchem viel zu ſchaffen. Wenn man ſich aber die Hauptnoten in einem Stücke heimlich mit dem Fuße anmerket; und auf die Bewegung der übrigen Stimmen, ingleichen, ob die Noten, ſo nach den Pauſen folgen, auf den Niederſchlag oder auf das Aufheben des Fußes treffen, genau Achtung giebt, dabey aber ſich nur nicht übereilet: ſo kann dieſe Schwierigkeit ſehr leicht gehoben werden.

Digitized by Google

35. §.

Soll ein Stück eine gute Wirkung thun; ſo muß es nicht nur in dem ihm eigenen Zeitmaaße, ſondern auch, vom Anfange bis zum Ende, in einerley Tempo, nicht aber bald langſamer, bald geſchwinder geſpielet werden. Daß aber hierwider ſehr oft gehandelt werde, zeiget die tägliche Erfahrung. Langſamer oder geſchwinder aufzuhören, als man angefangen hat, iſt beydes ein Fehler: doch iſt das letztere nicht ſo übel, als das erſtere. Jenes verurſachet, abſonderlich bey einem Adagio, daß man oftmals nicht recht mehr begreifen kann, ob es im geraden oder ungeraden Tacte geſetzet ſey. Hierdurch nun verliſcht die Melodie nach und nach; und man höret, an deren ſtatt, faſt nichts als harmoniſche Klänge. Dieſes aber verurſachet den Zuhörern nicht allein nur gar wenig Vergnügen; ſondern es gereichet auch der Compoſition ſelbſt überhaupt zum größten Nachtheile, wenn nicht ein jedes Stück in ſeinem gehörigen Tempo geſpielet wird. Bisweilen liegt es an dem Concertiſten: wenn er entweder in einem geſchwinden Stücke die leichten Paſſagien übereilet, und alsdenn mit den ſchwerern nicht fortkommen kann; oder wenn er in einem traurigen Stücke ſich in den Affect ſo ſehr vertiefet, daß er darüber des Zeitmaaßes vergißt. Oftmals aber ſind auch die Begleiter an der Veränderung des Tempo ſchuld; wenn ſie entweder, nicht nur in einem traurigen Stücke, ſondern auch wohl in einem cantabeln Andante oder Allegretto, in eine Schläfrigkeit verfallen, und darüber den Concertiſten zu viel nachgeben; oder wenn ſie in einem geſchwinden Stücke in ein allzuheftiges Feuer gerathen, welches ſie zum Eilen verleitet. Einem guten Anführer, wenn er anders die gehörige Aufmerkſamkeit hat, wird es leicht ſeyn, alle dieſe Fehler zu vermeiden; und ſowohl den Concertiſten, wenn derſelbe im Tacte nicht recht ſicher iſt, als auch die Ripieniſten, in Ordnung zu erhalten.

36. §.

Die Accompagniſten müſſen aber nicht verlangen, daß der Concertiſt ſich in Anſehung der Geſchwindigkeit oder Langſamkeit, in welcher er das Tempo eines Stückes zu nehmen hat, nach ihnen richten ſolle: ſondern ſie müſſen ihm völlige Freyheit gönnen, ſein Tempo ſo zu faſſen, wie er es für gut befindet. Zu der Zeit ſind ſie nur Begleiter. Es würde ein Zeichen eines unanſtändigen Bauernſtolzes ſeyn, wenn zuweilen, auch wohl gar einige von den letzten unter den Accompagniſten, ſich der Herrſchaft über das Zeitmaaß anmaßen, und, zumal wenn ſie nicht viel

Luſt

Digitized by Google

Luſt mehr zu ſpielen haben, das Tempo, dem Concertiſten zum Trotz, überjagen wollten. Wird man aber gewahr, daß das Zeitmaaß entweder geſchwinder oder langſamer ſeyn ſoll, und eine Aenderung nöthig iſt; ſo muß ſolches nicht mit einer Heftigkeit, und auf einmal, ſondern nach und nach geſchehen: weil ſonſt leicht eine Unordnung daraus entſtehen kann.

37. §.

Weil die Art ein Adagio zu ſpielen erfodert, daß der Concertiſt ſich von den begleitenden Stimmen vielmehr ſchleppen laſſe, als daß er ihnen voraus gehe; und es alſo öfters den Schein hat, als wolle er das Stück langſamer haben: ſo müſſen die Accompagniſten ſich nicht dadurch verführen laſſen; ſondern das Tempo feſt halten, und nicht nachgeben: es wäre denn daß der Concertiſt deswegen ein Zeichen gäbe. Widrigenfalls würde man zuletzt in eine Schläfrigkeit verfallen.

38. §.

Wenn im Allegro ein Ritornell mit Lebhaftigkeit geſpielet worden iſt; ſo muß dieſelbe Lebhaftigkeit mit dem Accompagnement, bis ans Ende des Stückes, beſtändig unterhalten werden. Man hat ſich gleichfalls nicht an den Concertiſten zu kehren, im Fall er denſelben Hauptſatz vielleicht cantabel und ſchmeichelnd vortrüge.

39. §.

Wenn in einem langſamen Stücke ſolche Noten, ſ. Tab. XXIII. Fig. 9. im Uniſon vorkommen; ſo kann es leicht geſchehen, daß man ſich wegen der Triller zu lange aufhält, und das Zeitmaaß verrücket. Um dieſes zu vermeiden, muß man eine ſolche Figur, in Gedanken, in zween gleiche Theile theilen, und unter dem Puncte ſich eine Gegenbewegung vorſtellen.

40. §.

Daß die geſchwindeſten Noten in einem jeden Stücke **von mäßigem Tempo** ein wenig ungleich geſpielet werden müſſen, ſo daß man die anſchlagenden, oder Hauptnoten in einer Figur, nämlich die erſte, dritte, fünfte, und ſiebente etwas länger anhalte, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, ſechſte, und achte; iſt im 12. §. des XI. Hauptſtücks erkläret worden: ich habe auch daſelbſt einige Ausnahmen von dieſer Regel beygebracht; worauf ich mich alſo hier beziehe.

41. §.

Wenn in einem Ritornell die letzte Note ein halber Tact iſt, und darauf eine Pauſe von einem andern halben Tacte folget; das Solo aber erſt im folgenden Tacte anfängt: ſo muß die Endigungsnote des Ritornells nicht zu kurz abgebrochen werden. Wenn das Ritornell im Niederſchlage, das folgende Solo aber im Aufſchlage des Tactes, mit einem neuen Gedanken, es ſey durch ein Viertheil oder Achttheil, anfängt; welches die Accompagniſten nicht allemal wiſſen können; ſo thut der Concertiſt wohl, wenn er nach der Strenge des Tactes anfängt, und den Niederſchlag markiret: damit keine Unordnung entſtehen möge.

42. §.

Weil ein geſchwindes Stück von allen zugleich, und in einerley Geſchwindigkeit angefangen werden muß: ſo iſt nöthig, daß ein jeder von ſeiner Stimme den erſten Tact ins Gedächtniß faſſe; damit er auf den Anführer ſehen, und mit ihm zugleich das Tempo recht ergreifen könne. Dieſes iſt beſonders in einem Orcheſter, oder ſonſt an einem großen Orte, wo das Accompagnement zahlreich iſt, und die Spielenden von einander entfernet, nöthig. Denn weil der Ton in der Ferne ſpäter gehöret wird, als in der Nähe; und man ſich alſo nicht, ſo wie an einem kleinen Orte, nach dem Gehöre richten kann: ſo muß man, nicht allein im Anfange, ſondern auch öfters bey weiterem Fortgange des Spielens, ſofern ſich etwa eine kleine Unordnung eräugnen ſollte, das Geſicht mit zu Hülfe nehmen, und öfters auf den Anführer blicken. Wer etwas von der Violine verſteht, wird ſich am beſten und ſicherſten nach des Anführers Bogenſtriche richten können. Könnten aber nicht alle Accompagniſten den Anführer ſehen, oder hören: ſo hat ſich in dieſem Falle, ein jeder nach ſeinem Nachbar, von des Anführers Seite her, zu richten; um in einerley Tempo zu bleiben.

43. §.

Wie lange man nach einer Fermate, oder Generalpauſe, welche durch einen Bogen, mit dem Puncte, über einer Note oder Pauſe angedeutet wird, inne halten ſolle; iſt eigentlich keine gewiſſe Regel gegeben. Bey einem Solo, welches nur unter zwo oder drey Perſonen geſpielet wird, verurſachet dieſe Ungewißheit wenig Nachtheil; bey einem zahlreichen Accompagnement aber, deſto mehr. Nach einer kleinen Stille, müſſen alle Stimmen, eben ſowohl, wie es beym Anfange eines Stückes erfodert wird, zugleich wieder mit einander anfangen. Geſchieht dieſes nicht von allen

recht

Digitized by Google

recht genau: ſo wird der Entzweck der Ueberraſchung, ſo man hier nach einer kleinen Ruhe erwartet, nicht erreichet. Ich will verſuchen, eine aus den verſchiedenen Tactarten hergeleitete Regel, die nur an wenigen Orten eine Ausnahme leiden dürfte, feſt zu ſetzen, und vorzuſchlagen, nämlich: Bey allen Tripeltacten, wie auch im Allabreve- und im Zweyviertheiltacte pauſire man, außer dem Tacte worüber das Ruhezeichen ſteht, noch einen Tact mehr. Im gemeinen geraden Tacte hingegen, richte man ſich nach den Einſchnitten, ob ſolche in das Aufheben oder in das Niederſchlagen des Tacts fallen. Bey den erſtern kann man noch einen halben; bey den letztern aber noch einen ganzen Tact mehr pauſiren: und dieſes wird, wie ich glaube, genug, und der Abſicht des Componiſten gemäß ſeyn. Eine allgemeine Beobachtung dieſer Regel würde machen, daß man, um zugleich mit einander wieder anfangen zu können, keines weitern Erinnerns mehr bedürfte. Sofern die Fermate unter der concertirenden Stimme vorkömmt, und der Concertiſt dabey eine Manier machet, welche er mit einem langen Triller endiget, ſo müſſen die begleitenden Stimmen ihre Noten nicht eher verlaſſen, bis der Triller geendiget iſt; oder ſie müſſen dieſelben zum wenigſten, bey Endigung des Trillers, noch einmal wiederholen. Dieſes iſt beſonders zu beobachten, wenn die Grundnote zweyerley Accorde über ſich hat; und die Reſolution durch den Triller verzögert wird. Hierauf können ſie noch ſo lange pauſiren, wie oben gemeldet worden.

44. §.

Bey Endigung einer Hauptcadenz, wenn das folgende Tutti im Niederſchlage anfängt, thun die Accompagniſten wohl, wenn ſie, abſonderlich bey Begleitung einer Singſtimme oder eines Blasinſtruments, aus Discretion, nicht bis zum äuſſerſten Ende des Trillers warten; ſondern denſelben ſo zu ſagen unterbrechen; und lieber vor der Zeit, als zu ſpät, in das Tutti einfallen. Denn ſowohl einem Sänger, als Blasinſtrumentiſten, kann es zuletzt leichtlich an Athem fehlen: und wenn dieſes geſchähe, ſo würde das Feuer der Ausführung dadurch unterbrochen werden. Fängt aber das Tutti im Aufheben des Tactes, und noch unter dem Triller an; ſo iſt es nicht mehr eine Discretion, ſondern eine Schuldigkeit, den Triller zu unterbrechen. Ueberhaupt aber muß man ſich hierbey nach dem Concertiſten, und nach der Stärke ſeiner Bruſt richten. Einige Sänger und Inſtrumentiſten, welche gute Lungen haben, ſuchen durch lange Triller nach der Cadenz noch eine beſondere Bravur zu zeigen: man darf ihnen alſo daran

Digitized by Google

an nicht hinderlich ſeyn. Das Unterbrechen des Trillers muß alſo in beyden Fällen nicht eher geſchehen, als bis man wahrnimmt, daß der Triller anfängt matt zu werden. Der Anführer wird hierauf beſonders Achtung geben: und alſo iſt auch hierbey der Accompagniſten Schuldigkeit, die Augen auf ihn zu wenden, und ſich mit ſeinem Bogenſtriche zu vereinigen.

45. §.

Nachdem ich nun bisher von dem Zeitmaaße überhaupt gehandelt, und was dabey zu beobachten iſt, angemerket habe; ſo befinde ich noch für nöthig, eine Idee zu geben, wie man, bey einem jeden Stücke insbeſondere, das ihm eigene Tempo ohngefähr errathen könne. Es iſt zwar dieſes Errathen des Zeitmaaßes nicht eines der leichteſten Dinge in der Muſik: deſto nöthiger aber wäre es, deswegen, ſo viel als möglich iſt, einige gewiſſe Regeln feſt zu ſetzen. Wer da weis, wie viel an dem rechten Zeitmaaße, ſo ein jedes Stück erfodert, gelegen iſt, und was für große Fehler hierinne vorgehen können; der wird an dieſer Nothwendigkeit nicht zweifeln. Hätte man hierinne gewiſſe Regeln, und wollte dieſelben gehörig beobachten; ſo würde manches Stück, welches öfters durch das unrechte Zeitmaaß verſtümmelt wird, eine beſſere Wirkung thun, und ſeinem Erfinder mehr Ehre machen, als vielmals geſchieht. Zu geſchweigen daß dadurch ein Componiſt, in Abweſenheit, ſein verlangtes Tempo, einem andern der ſeine Compoſition aufführen ſoll, leichter ſchriftlich mittheilen könnte. Bey großen Muſiken giebt es die Erfahrung, daß zu Anfang eines Stücks, nicht allezeit das Tempo von einem jeden ſo gefaſſet wird, wie es ſeyn ſoll: ſondern daß zuweilen wohl ein, oder mehr Tacte vorbey gehen, bevor alle mit einander einig werden. Wüßte ſich nun ein jeder das gehörige Zeitmaaß zum wenigſten einigermaaßen vorzuſtellen; ſo würden viele Unordnungen, und unannehmliche Aenderungen des Zeitmaaßes, leicht können vermieden werden. Man würde, wenn man von jemanden ein Stück hat ſpielen hören, ſich das Tempo deſſelben, deſto leichter merken, und das Stück, zu einer andern Zeit, in eben demſelben Tempo nachſpielen können. Man mache, um von der Nothwendigkeit ſolcher gewiſſen Regeln noch mehr überzeuget zu werden, die Probe, und ſpiele zum Exempel ein Adagio, ein- zwey- drey- oder viermal langſamer, als es ſeyn ſoll. Wird man nicht finden, daß die Melodie nach und nach verlöſchen, und man endlich nichts mehr, als nur harmoniſche Klänge hören wird? Bey einem Allegro, welches mit beſon-

dern

derm Feuer geſpielet werden ſoll, wird einem, wenn man es um ſo viel langſamer ſpielet, als es ſeyn ſoll, endlich gewiß die Luſt zu ſchlafen ankommen.

46. §.

Man iſt zwar ſchon, ſeit langer Zeit, ein, zu gewiſſer Treffung des Zeitmaaßes, dienliches Mittel auszufinden bemühet geweſen. *Loulié* hat in ſeinen Elements ou Principes de Muſique, mis dans un nouvel ordre &c. a Paris, 1698, den Abriß einer Maſchine, die er Chronometre nennet, mitgetheilet. Ich habe dieſen Abriß nicht können zu ſehen bekommen, und kann alſo meine Gedanken nicht völlig darüber eröfnen. Inzwiſchen wird dieſe Maſchine doch ſchwerlich von einem jeden immer bey ſich geführet werden können: zu geſchweigen, daß die faſt allgemeine Vergeſſenheit derſelben, da ſie, ſo viel man weiß, niemand ſich zu Nutzen gemacht hat, ſchon einen Verdacht, wider ihre Zulänglichkeit und Tüchtigkeit, erreget.

47. §.

Das Mittel welches ich zur Richtſchnur des Zeitmaaßes am dienlichſten befinde, iſt um ſo viel bequemer, je weniger Mühe es koſtet, deſſelben habhaft zu werden; weil es ein jeder immer bey ſich hat. Es iſt **der Pulsſchlag an der Hand eines geſunden Menſchen.** Ich will mich bemühen, eine Anleitung zu geben, wie man, wenn man ſich nach ihm richtet, eine jede ſich von den andern beſonders unterſcheidende Art des Zeitmaaßes, ohne große Schwierigkeit finden könne. Ich kann mich zwar nicht ganz und gar rühmen, der erſte zu ſeyn, der auf dieſes Mittel gefallen wäre: ſo viel iſt aber auch gewiß, daß ſich noch niemand die Mühe gegeben hat, die Anwendung deſſelben deutlich und ausführlich zu beſchreiben, und zum Gebrauche der itzigen Muſik bequem zu machen. Ich thue das letztere alſo mit deſto größerer Sicherheit, da ich in Anſehung der Hauptſache, wie mir nachher erſt bekannt worden, nicht der einzige bin, der auf dieſe Gedanken gerathen iſt.

48. §.

Ich verlange nicht, daß man ein ganzes Stück nach dem Pulsſchlage abmeſſen ſolle; denn dieſes wäre ungereimt und unmöglich: ſondern meine Abſicht geht nur dahin, zu zeigen, wie man zum wenigſten durch zween oder vier, ſechs oder acht Pulsſchläge, ein jedes Zeitmaaß, ſo man verlanget, faſſen, und vor ſich, eine Erkenntniß der verſchiedenen Arten deſſelben, erlangen, und daher zu weiterm Nachforſchen Anlaß nehmen könne.

Hat man ſich eine Zeitlang darinne geübet: ſo wird ſich nach und nach dem Gemüthe eine ſolche Idee von dem Zeitmaaße eindrücken, daß man nicht ferner nöthig haben wird, allezeit den Pulsſchlag zu Rathe zu ziehen.

49. §.

Ehe ich weiter gehe, muß ich vorher dieſe unterſchiedenen Arten des Zeitmaaßes etwas genauer unterſuchen. Es giebt zwar derſelben in der Muſik ſo vielerley, daß es nicht möglich ſeyn würde, ſie alle zu beſtimmen. Es giebt aber auch gewiſſe Hauptarten davon, woraus die übrigen hergeleitet werden können. Ich will ſolche, ſo wie ſie in Concerten, Trio und Solo vorkommen, in vier Claſſen eintheilen, und zum Grunde ſetzen. Sie ſind aus den gemeinen geraden oder Viervierttheiltacte genommen, und ſind folgende: 1) das **Allegro aſſai**, 2) das **Allegretto**, 3) das **Adagio cantabile**, 4) das **Adagio aſſai**. Zu der erſten Claſſe rechne ich: das Allegro di molto, das Preſto, u. ſ. w. Zu der zweyten das Allegro ma non tanto, non troppo, non preſto, moderato, u. ſ. w. Der dritten Claſſe zähle ich zu: das Cantabile, Arioſo, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoſo, Pomposo, Maeſtoſo, alla Siciliana, Adagio ſpiritoſo, u. d. g. Zur vierten gehören: Adagio peſante, Lento, Largo aſſai, Meſto, Grave u. ſ. w. Dieſe Beywörter machen zwar unter ſich ſelbſt wieder jedes einigen Unterſchied; doch geht derſelbe mehr auf den Ausdruck der Leidenſchaften, die in einem jeden Stücke vornemlich herrſchen, als auf das Zeitmaaß ſelbſt. Wenn man nur erſt die vorher gemeldeten vier Hauptarten des Tempo recht in den Sinn gefaſſet hat; ſo wird man die übrigen mit der Zeit deſto leichter treffen lernen: weil der Unterſchied nur ein weniges beträgt.

50. §.

Das **Allegro aſſai** iſt alſo, von dieſen vier Hauptarten des Tempo, das geſchwindeſte. * Das **Allegretto** iſt noch einmal ſo langſam, als jenes. Das **Adagio cantabile** iſt noch einmal ſo langſam, als das Allegretto; und das **Adagio aſſai** noch einmal ſo langſam, als das Adagio cantabile. Im Allegro aſſai beſtehen die Paſſagien aus Sechzentheilen oder eingeſchwänzten Triolen; und im Allegretto aus Zwey und dreyßigtheilen oder zweygeſchwänzten Triolen. Weil aber die itzt angeführten Paſſagien mehrentheils in einerley Geſchwindigkeit geſpielet werden müſſen, ſie mögen zwey- oder dreygeſchwänzet ſeyn: ſo folgt daraus, daß die Noten von einerley

nerley Geltung in dem einem noch einmal ſo geſchwinde kommen, als in dem andern. Im Allabrevetacte, welchen die Welſchen: Tempo maggiore nennen, und welcher, es ſey das Zeitmaaß langſam oder geſchwinde, allezeit mit einem durchſtrichenen großen C angedeutet wird, hat es gleiche Bewandniß: nur daß alle Noten in demſelben noch einmal ſo geſchwind genommen werden, als im gemeinen geraden Tacte: das Tempo mag langſam oder geſchwind ſeyn. Die geſchwinden Paſſagien im Allegro aſſai, werden alſo in dieſer Tactart in Achttheilen geſchrieben, und ſo geſpielt als wie die aus Sechzentheilen beſtehenden Paſſagien des Allegro aſſai, im gemeinen geraden Tacte oder Tempo minore, u. ſ. w. Wie nun das Allegro im geraden Tacte zwo Hauptarten des Tempo hat, nämlich ein geſchwindes und ein gemäßigtes: ſo iſt es auch auf gleiche Art mit dem Tripeltacte als: Dreyviertheil- Dreyachttheil- Sechsachttheil- Zwölfachttheiltacte, u. ſ. w. beſchaffen. Z. E. Wenn im Dreyviertheiltacte nur Achttheile, im Dreyachttheiltacte nur Sechzehntheile, oder im Sechsachttheil- oder Zwölfachttheiltacte nur Achttheile vorkommen; ſo iſt ſolches das geſchwindeſte Tempo. Sind aber im Dreyviertheiltacte Sechzehntheile, oder eingeſchwänzete Triolen, im Dreyachttheiltacte Zwey und dreyßigtheile oder zweygeſchwänzte Triolen; hingegen im Sechsachttheil- und Zwölfachttheiltacte Sechzehntheile zu befinden: ſo iſt ſolches das gemäßigte Tempo, welches noch einmal ſo langſam geſpielet werden muß, als das vorige. Mit dem Adagio hat es, wenn man nur, die zu Anfange dieſes §. angedeuteten Grade der Langſamkeit beobachtet, und auf die Tactart, ob es Allabreve- oder gemeiner Tact iſt, Acht hat, in dieſem Stücke weiter keine andere Schwierigkeit.

* Was in vorigen Zeiten recht geſchind gehen ſollte, wurde faſt noch einmal ſo langſam geſpielet, als heutiges Tages. Wo Allegro aſſai, Preſto, Furioſo, u. d. m. dabey ſtund, das war eben ſo geſchrieben, und wurde faſt nicht geſchwinder geſpielet, als man heutiges Tages das Allegretto ſchreibt und ausführet. Die vielen geſchwinden Noten, in den Inſtrumentalſtücken der vorigen deutſchen Componiſten, ſahen alle viel ſchwerer und gefährlicher aus, als ſie klungen. Die heutigen Franzoſen haben dieſe Art der mäßigen Geſchwindigkeit in lebhaften Stücken noch größtentheils beybehalten.

51. §.

Um nun auf die Hauptſache zu kommen, nämlich, wie jede von den angeführten Arten des Tactes, durch Vermittelung des Pulsſchlages, in ihr

ihr gehöriges Zeitmaaß gebracht werden kann; ſo iſt zu merken: daß man vor allen Dingen, ſowohl das zu Anfange des Stücks geſchriebene, das Zeitmaaß andeutende, Wort; als auch die geſchwindeſten Noten, woraus die Paſſagien beſtehen, betrachten müſſe. Weil man nun mehr als acht ganz geſchwinde Noten, nicht wohl, es ſey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenſtriche, in der Zeit eines Pulsſchlages ausüben kann, ſo kömmt:

Im gemeinen geraden Tacte:

In einem Allegro aſſai, auf jeden halben Tact, die Zeit eines Pulsſchlages;
In einem Allegretto, auf ein jedes Viertheil, ein Pulsſchlag;
In einem Adagio cantabile, auf ein jedes Achttheil ein Pulsſchlag;
Und in einem Adagio aſſai, auf jedes Achttheil zweene Pulsſchläge.

Im Allabrevetacte, kömmt:

In einem Allegro, auf jeden Tact ein Pulsſchlag;
In einem Allegretto, auf jeden halben Tact ein Pulsſchlag;
In einem Adagio cantabile, auf jedes Viertheil ein Pulsſchlag;
In einem Adagio aſſai, auf ein jedes Viertheil zweene Pulsſchläge.

Es giebt, vornehmlich im gemeinen geraden Tacte, eine Art von gemäßigtem Allegro, welche gleichſam zwiſchen dem Allegro aſſai und dem Allegretto das Mittel iſt. Sie kömmt öfters in Singſachen, auch bey ſolchen Inſtrumenten vor, welche die große Geſchwindigkeit in den Paſſagien nicht vertragen; und wird mehrentheils durch Poco allegro, Vivace, oder meiſtentheils nur Allegro allein, angedeutet. Hier kömmt auf drey Achttheile ein Pulsſchlag; und der zweyte Pulsſchlag fällt auf das vierte Achttheil.

Im Zweyviertheil- oder geſchwinden Sechsachttheiltacte, kömmt in einem Allegro auf einen jeden Tact ein Pulsſchlag.

In einem Allegro im Zwölfachttheiltacte, wenn keine Sechzehntheile vorkommen, treffen auf jeden Tact zweene Pulsſchläge.

Im Dreyviertheiltacte, kann man, wenn das Stück allegro geht, und die Paſſagien darinne aus Sechzehntheilen oder eingeſchwänzten Triolen beſtehen, in einem Tacte, mit dem Pulsſchlage kein gewiſſes Tempo feſt ſetzen. Will man aber zweene Tacte zuſammen nehmen, ſo geht es an; und kömmt alsdenn auf das erſte und dritte Viertheil des erſten Tacts, und auf das zweyte Viertheil des andern Tacts, auf jedes ein

Puls-

Digitized by Google

Pulsſchlag; folglich drey Pulsſchläge auf ſechs Viertheile. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem Neunachttheiltacte.

Sowohl im ganz geſchwinden Dreyviertheil- als Dreyachttheiltacte, wo in den Paſſagien nur ſechs geſchwinde Noten, in jedem Tacte, vorkommen, trifft auf jeden Tact ein Pulsſchlag. Es darf aber dennoch kein Stück ſeyn welches Preſto ſeyn ſoll: ſonſt würde der Tact um zwo geſchwinde Noten zu langſam. Will man aber wiſſen, wie geſchwind dieſe drey Viertheile oder drey Achttheile in einem Preſto ſeyn müſſen; ſo nehme man das Zeitmaaß nach dem geſchwinden Zweyviertheiltacte, allwo vier Achttheile auf einen Pulsſchlag kommen; und ſpiele dieſe drey Viertheile oder Achttheile eben ſo geſchwinde, als die Achttheile in gemeldetem Zweyviertheiltacte: alsdenn werden die geſchwinden Noten, in beyden oben erwähnten Tactarten, ihr gehöriges Zeitmaaß bekommen.

In einem Adagio cantabile im Dreyviertheiltacte, da die Bewegung der Grundſtimme aus Achttheilen beſteht, kömmt auf ein jedes Achttheil ein Pulsſchlag. Beſteht aber die Bewegung nur aus Viertheilen, und der Geſang iſt mehr arios, als traurig; ſo kömmt auf ein jedes Viertheil ein Pulsſchlag. Doch muß man ſich hierinne auch, ſowohl nach der Tonart, als nach dem vorgeſchriebenen Worte richten. Denn wenn es ein Adagio aſſai, Meſto, oder Lento iſt, ſo kommen auch hier zweene Pulsſchläge auf jedes Viertheil.

In einem Arioſo im Dreyachttheiltacte, kömmt auf jedes Achttheil ein Pulsſchlag.

Ein alla Siciliana im Zwölfachttheilacte würde zu langſam ſeyn, wenn man zu jedem Achttheile einen Pulsſchlag zählen wollte. Wenn man aber zweene Pulsſchläge in drey Theile theilet; ſo kömmt ſowohl auf das erſte, als dritte Achttheil ein Pulsſchlag. Hat man nun dieſe drey Noten eingetheilet; ſo muß man ſich nicht weiter an die Bewegung des Pulſes kehren; ſonſt würde das dritte Achttheil zu lang werden.

Wenn in einem geſchwinden Stücke die Paſſagien aus lauter Triolen beſtehen, und keine zwey- oder dreygeſchwänzeten gleichen Noten untermiſchet ſind; ſo kann daſſelbe, nach Belieben, etwas geſchwinder, als der Pulsſchlag geht, geſpielet werden. Dieſes iſt beſonders bey dem geſchwinden Sechsachttheil- Neunachttheil- und Zwölfachttheiltacte, zu beobachten.

Digitized by Google

52. §.

Was ich bisher gezeiget habe, trifft, wie ſchon oben geſaget worden, am genaueſten und am allermeiſten bey den Inſtrumentalſtücken, als Concerten, Trio und Solo ein. Was die Arien im italiäniſchen Geſchmacke anbelanget; ſo iſt zwar wahr, daß faſt eine jede von ihnen ihr beſonderes Tempo verlanget. Es fließt doch aber ſolches mehrentheils aus den hier angeführten vier Hauptarten des Zeitmaaßes: und kömmt es nur darauf an, daß man ſo wohl auf den Sinn der Worte, als auf die Bewegung der Noten, beſonders aber der geſchwindeſten, Achtung gebe: und daß man bey geſchwinden Arien, auf die Fertigkeit und die Stimmen der Sänger ſein Augenmerk richte. Ein Sänger der die geſchwinden Paſſagien alle mit der Bruſt ſtößt, kann dieſelben ſchwerlich in ſolcher Geſchwindigkeit herausbringen, als einer der ſie nur in der Gurgel markiret; ohnerachtet der erſtere vor dem letztern, abſonderlich an großen Orten, wegen der Deutlichkeit, immer einen Vorzug behält. Wenn man alſo nur ein wenig Erfahrung darinne hat, und weis, daß überhaupt die meiſten Arien nicht ein ſo gar geſchwindes Tempo verlangen, als die Inſtrumentalſtücke; ſo wird man das gehörige Zeitmaaß davon, ohne weitere beſondere Schwierigkeiten, treffen können.

53. §.

Mit einer Kirchenmuſik hat es eben dieſelbe Bewandtniß, wie mit den Arien: ausgenommen, daß ſowohl der Vortrag bey der Ausführung, als das Zeitmaaß, wenn es anders kirchenmäßig ſeyn ſoll, etwas gemäßigter, als im Opernſtyl genommen werden muß.

54. §.

Auf die bisher beſchriebene Weiſe nun, kann man nicht allein jede Note in ihr gehöriges Zeitmaaß eintheilen lernen; ſondern man kann auch dadurch, von jedem Stücke, das rechte Tempo, ſo wie es der Componiſt verlanget, mehrentheils errathen: wenn man nur damit eine lange und vielfältige Erfahrung zu verknüpfen ſuchen wird.

55. §.

Ich muß noch etliche Einwürfe im Voraus beantworten, die man wider meine angeführte Art das Tempo zu errathen, vielleicht machen könnte. Man könnte einwenden, daß der Pulsſchlag, weder zu einer jeden Stunde des Tages, noch bey einem jeden Menſchen, allezeit in einerley Geſchwindigkeit gehe, wie es doch erfodert würde, um das Zeitmaaß in der Muſik richtig darnach zu faſſen. Man wird ſagen, daß der Puls des

des Morgens vor der Mahlzeit langſamer, als Nachmittags nach der Mahlzeit, und des Nachts noch geſchwinder, als Nachmittags ſchlage: auch daß er bey einem zur Traurigkeit geneigten Menſchen langſamer, als bey einem heftigen und luſtigen, gehe. Es kann ſeyn, daß dieſes ſeine Richtigkeit hat. Dem ungeachtet aber könnte man auch dießfalls etwas gewiſſes beſtimmen. Man nehme den Pulsſchlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem luſtigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menſchen, oder, wenn es ſo zu reden erlaubet iſt, bey einem Menſchen von choleriſch-ſanguiniſchem Temperamente geht, zum Grunde: ſo wird man den rechten getroffen haben. Ein niedergeſchlagener, oder trauriger, oder kaltſinniger und träger Menſch, könnte allenfalls bey einem jeden Stücke das Zeitmaaß etwas lebhafter faſſen, als ſein Puls geht. Iſt dieſes nicht hinreichend, ſo will ich noch was genauers beſtimmen. Man ſetze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal ſchlägt, zur Richtſchnur. Achtzig Pulsſchläge, im geſchwindeſten Tempo des gemeinen geraden Tacts, machen vierzig Tacte aus. Einige wenige Pulsſchläge mehr, oder weniger, machen hierbey keinen Unterſchied. Z. E. Fünf Pulsſchläge in einer Minute mehr, oder fünfe weniger, verlängern oder verkürzen, in vierzig Tacten, jeden Tact um ein Sechzehntheil. Dieſes aber beträgt ſo was geringes, daß es unmöglich zu merken iſt. Weſſen Pulsſchlag nun in einer Minute viel mehr oder weniger Schläge macht, als achtzig, der weis, wie er ſich, ſowohl in Anſehung der Verminderung, als der Vermehrung der Geſchwindigkeit, zu verhalten hat. Geſetzt aber auch, daß mein vorgeſchlagenes Mittel, dem allen ungeachtet, nicht ganz und gar für allgemein ausgegeben werden könnte; ob ich es gleich theils durch meinen eigenen Pulsſchlag, theils durch vielfältige andere Proben, die ich ſowohl bey meiner eigenen, als bey fremder Compoſition, und zwar mit unterſchiedenen Leuten angeſtellet habe, beweiſen wollte: ſo wird es doch darzu dienen, daß niemand, der ſich nach der angeführten Methode, vor ſich, von den vier Hauptarten des Zeitmaaßes einen Begrif gemacht hat, von dem wahren Tempo eines jeden Stücks allzuweit abweichen wird. Man ſieht ja täglich vor Augen, wie ſehr öfters das Zeitmaaß gemishandelt wird; wie man nicht ſelten, eben daſſelbe Stück bald mäßig, bald geſchwind, bald noch geſchwinder ſpielet. Man weis, daß an vielen Orten, wo man nur auf das Gerathewohl los ſpielet, öfters aus einem Preſto ein Allegretto, und aus einem Adagio ein Andante gemachet

Digitized by Google

machet wird: welches doch dem Componiſten, welcher nicht allezeit zugegen ſeyn kann, zum größten Nachtheile gereichet. Es iſt zur Gnüge bekannt, daß wenn ein Stück ein- oder mehrmal nach einander wiederholet wird, abſonderlich wenn es ein geſchwindes, z. E. ein Allegro aus einem Concert, oder einer Sinfonie, iſt, daß man daſſelbe, um die Zuhörer nicht einzuſchläfern, zum zweytenmale etwas geſchwinder ſpielet, als das erſtemal. Geſchähe dieſes nicht; ſo würden die Zuhörer glauben, das Stück ſey noch nicht zu Ende. Wird es aber in einem etwas geſchwindern Tempo wiederholet, ſo bekömmt das Stück dadurch ein lebhafteres, und, ſo zu ſagen, ein neues oder fremdes Anſehen; welches die Zuhörer in eine neue Aufmerkſamkeit verſetzet. Gereicht nun dieſe Gewohnheit dem Stücke nicht zum Nachtheile; zumal da ſie bey guten und mittelmäßigen Ausführern hergebracht iſt, und bey beyden gleich gute Wirkung thut: ſo würde es auch nicht ſchädlich ſeyn, wenn allenfalls ein trauriger Menſch, der Miſchung ſeines Blutes gemäß, ein Stück zwar mäßig geſchwinder, nur aber gut ſpielete; und ein flüchtiger Menſch nähme es mit mehrerer Lebhaftigkeit. Im übrigen aber, woferne jemand noch ein leichteres, richtigeres, und bequemeres Mittel das Zeitmaaß zu erlernen, und zu treffen, ausfinden könnte; ſo würde er wohl thun, wenn er nicht ſäumete, es der Welt bekannt zu machen.

56. §.

Ich will die Art, das Tempo nach Anleitung des Pulsſchlages zu treffen, noch auf die franzöſiſche Tanzmuſik, von welcher ich auch etwas zu handeln für nöthig finde, anzuwenden ſuchen. Dieſe Art der Muſik beſteht mehrentheils aus gewiſſen Charakteren; ein jeder Charakter aber erfodert ſein eigenes Tempo: weil dieſe Art von Muſik nicht ſo willkührlich als die italiäniſche, ſondern ſehr eingeſchränket iſt. Könnten nun ſowohl die Tänzer, als das Orcheſter, allezeit einerley Tempo faſſen; ſo würden ſie vieles Verdruſſes überhoben ſeyn können. Es iſt bekannt, daß die meiſten Tänzer wenig oder nichts von der Muſik verſtehen, und oftmals das rechte Zeitmaaß ſelbſt nicht wiſſen; ſondern ſich mehrentheils nur nach der Faſſung, in welcher ſie ſtehen, oder nach ihren Kräften richten. Die Erfahrung lehret auch, daß die Tänzer, bey den Proben, wenn ſolche des Morgens geſchehen, da ſie noch nüchtern ſind, und mit kaltem Blute tanzen, ſelten das Zeitmaaß ſo lebhaft verlangen, als bey der Ausführung, welche ordentlicher Weiſe des Abends vor ſich geht; da ſie denn, theils wegen der guten Nahrung die ſie vorher zu ſich genom-

nommen haben, theils wegen Menge der Zuſchauer, und aus Ehrgeiz, in ein größer Feuer gerathen, als bey der Probe. Hierdurch können ſie nun leichtlich die Sicherheit in den Knieen verlieren; und wenn ſie eine Sarabande oder Loure tanzen, wo bisweilen nur ein gebeugtes Knie den ganzen Körper allein tragen muß, ſo ſcheint ihnen das Tempo oftmals zu langſam zu ſeyn. Zugeſchweigen, daß die franzöſiſche Tanzmuſik, wenn ſolche zwiſchen einer guten italiäniſchen Oper gehöret wird, ſehr abfällt, mager klingt, und nicht die Wirkung thut, als in einer Comödie, wo man nichts anders dagegen höret. Deswegen entſteht oftmals viel Streit zwiſchen den Tänzern und dem Orcheſter: weil die erſtern glauben, daß die letztern entweder nicht im rechten Tempo ſpieleten, oder ihre Muſik nicht ſo gut ausführeten, als die italiäniſche. Es iſt zwar nicht zu läugnen, daß die franzöſiſche Tanzmuſik nicht ſo leicht zu ſpielen iſt, als ſich mancher einbildet, und daß der Vortrag ſich von der italiäniſchen Art ſehr unterſcheiden muß, ſo fern er jedem Charaktere gemäß ſeyn ſoll. Die Tanzmuſik muß mehrentheils ernſthaft, mit einem ſchweren, doch kurzen und ſcharfen, mehr abgeſetzten, als geſchleiften Bogenſtriche, geſpielet werden. Das Zärtliche und Cantable findet darinne nur ſelten ſtatt. Die punctirten Noten werden ſchwer, die darauf folgenden aber ſehr kurz und ſcharf geſpielet. Die geſchwinden Stücke müſſen luſtig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurzen, und immer durch einen Druck markirten Bogenſtriche, vorgetragen werden: damit man den Tänzer beſtändig hebe und zum Springen anreize; dem Zuſchauer aber, das, was der Tänzer vorſtellen will, begreiflich und fühlbar mache. Denn der Tanz wirket ohne Muſik eben ſo viel, als eine gemalete Speiſe.

57. §.

Wie nun auf die Richtigkeit des Zeitmaaßes bey allen Arten der Muſik viel ankömmt: ſo muß daſſelbe auch bey der Tanzmuſik auf das genaueſte beobachtet werden. Die Tänzer haben ſich nicht nur mit dem Gehöre, ſondern auch mit ihren Füßen und Leibesbewegungen darnach zu richten: und alſo iſt leicht zu erachten, wie unangenehm es ihnen fallen müſſe, wenn das Orcheſter in einem Stücke bald langſamer, bald geſchwinder ſpielet. Sie müſſen ihren ganzen Körper anſtrengen, beſonders wenn ſie ſich in hohe Sprünge einlaſſen: die Billigkeit erfodert alſo, daß ſich das Orcheſter, ſo viel als möglich iſt, nach ihnen bequeme; welches auch leicht geſchehen kann, wenn man nur dann und wann auf das Niederfallen der Füße Achtung giebt.

Digitized by Google

58. §.

Es würde zu weitläuftig ſeyn, alle Charaktere, ſo im Tanzen vorkommen können, zu beſchreiben, und ihr Zeitmaaß zu bemerken. Ich will alſo nur etliche wenige anführen, aus welchen die übrigen leicht werden zu begreifen ſeyn.

Wenn die Welſchen, im geraden Tacte, durch das große C, ſo ihn andeutet, einen Strich machen; ſo zeiget ſolcher, wie bekannt, den Allabrevetact an. Die Franzoſen bedienen ſich dieſer Tactart zu verſchiedenen Charakteren, als: Burreen, Entreen, Rigaudons, Gavotten, Rondeaus, u. ſ. w. Sie ſchreiben aber anſtatt des durchſtrichenen C eine große 2. welche ebenfalls bedeutet, daß die Noten noch einmal ſo geſchwind geſpielet werden müſſen, als ſonſt. In dieſer Tactart ſowohl, als im Dreyviertheiltacte, bey der Loure, Sarabande, Courante, und Chaconne, müſſen die Achttheile, ſo auf punctirte Viertheile folgen, nicht nach ihrer eigentlichen Geltung, ſondern ſehr kurz und ſcharf geſpielet werden. Die Note mit dem Puncte wird mit Nachdruck markiret, und unter dem Puncte der Bogen abgeſetzet. Eben ſo verfährt man mit allen punctirten Noten, wenn es anders die Zeit leidet: und ſoferne nach einem Puncte oder einer Pauſe drey oder mehr dreygeſchwänzte Noten folgen; ſo werden ſolche, beſonders in langſamen Stücken, nicht allemal nach ihrer Geltung, ſondern am äußerſten Ende der ihnen beſtimmeten Zeit, und in der größten Geſchwindigkeit geſpielet; wie ſolches in Ouvertüren, Entreen, und Furien öfters vorkömmt. Es muß aber jede von dieſen geſchwinden Noten ihren beſondern Bogenſtrich bekommen: und findet das Schleifen wenig ſtatt.

Die **Entree**, die **Loure**, und die **Courante**, werden prächtig geſpielet; und der Bogen wird bey jedem Viertheile, es ſey mit oder ohne Punkt, abgeſetzet. Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulsſchlag.

Eine **Sarabande** hat eben dieſelbe Bewegung; wird aber mit einem etwas annehmlichern Vortrage geſpielet.

Eine **Chaconne** wird gleichfalls prächtig geſpielet. Ein Pulsſchlag nimmt dabey zweene Viertheile ein.

Eine **Paſſecaille** iſt der vorigen gleich; wird aber faſt ein wenig geſchwinder geſpielet.

Eine **Muſette** wird ſehr ſchmeichelnd vorgetragen. Auf jedes Viertheil im Dreyviertheiltacte, oder auf jedes Achttheil im Dreyachttheiltacte kömmt ein Pulsſchlag. Bisweilen wird ſie nach der Phantaſie

Digitized by Google

ſie der Tänzer ſo geſchwind gemacht, daß nur auf jedem Tact ein Pulsſchlag kömmt.

Eine **Furie** wird mit vielem Feuer geſpielet. Auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsſchlag; es ſey im geraden oder im Dreyviertheiltacte; ſo ferne im letztern zweygeſchwänzte Noten vorkommen.

Eine **Bourree** und ein **Rigoudon** werden luſtig, und mit einem kurzen und leichten Bogenſtriche ausgeführet. Auf jeden Tact kömmt ein Pulsſchlag.

Eine **Gavotte** iſt dem Rigaudon faſt gleich; wird aber doch im Tempo um etwas gemäßiget.

Ein **Rondeau** wird etwas gelaſſen geſpielet; und kömmt ohngefähr auf zweene Viertheile ein Pulsſchlag; es ſey im Allabreve- oder im Dreyvieltheiltacte.

Die **Gique** und **Canarie** haben einerley Tempo. Wenn ſie im Sechsachttheiltacte ſtehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulsſchlag. Die Gique wird mit einem kurzen und leichten Bogenſtriche; die Canarie, welche immer aus punctirten Noten beſteht, aber, mit einem kurzen und ſcharfen Bogenſtriche geſpielet.

Ein **Menuet** ſpiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas ſchweren, doch kurzen Bogenſtriche; auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsſchlag.

Ein **Paſſepied** wird theils etwas leichter, theils etwas geſchwinder geſpielet, als der vorige. Hierinne geſchieht es oft, daß zweene Tacte in einen geſchrieben, und über die mittelſte Note zweene Striche geſetzt werden; ſ. Tab. XXIII. Fig. 10. im zweyten Tacte. Einige laſſen dieſe zweene Tacte von einander abgeſondert, und ſchreiben, anſtatt des Viertheils mit den Strichen, zweene Achttheile, mit einem darüber ſtehenden Bogen: den Tactſtrich aber ſetzen ſie dazwiſchen. Im Spielen werden dieſe Noten auf einerley Art gemacht, nämlich, die zweene Viertheile kurz, und mit abgeſetzetem Bogen; und zwar in dem Tempo, als wenn es Dreyviertheiltact wäre.

Ein **Tambourin** wird wie eine Bourree oder Rigaudon geſpielet; nur ein wenig geſchwinder.

Ein **Marſch** wird ernſthaft geſpielet. Wenn derſelbe im Allabreve- oder Bourreentacte geſetzet iſt; ſo kommen auf jeden Tact zweene Pulsſchläge. u. ſ. w.

59. §.

Digitized by Google

59. §.

In einem italiäniſchen Recitativ, bindet ſich der Sänger nicht allemal an das Zeitmaaß, ſondern hat die Freyheit, das was er vortragen ſoll, nach eigenem Gutbefinden, und nachdem es die Worte erfodern, langſam oder geſchwind auszudrücken. Wenn nun die begleitenden Stimmen dabey ein Accompagment von haltenden Noten auszuführen haben; ſo müſſen ſie dem Sänger mehr nach dem Gehöre, und mit Diſcretion, als nach dem Tacte, accompagniren. Beſteht aber das Accompagnement aus Noten, die in das Zeitmaaß eingetheilet werden müſſen: ſo iſt hingegen der Sänger verbunden, ſich nach den begleitenden Stimmen zu richten. Bisweilen wird das Accompagnement unterbrochen, ſo, daß der Sänger dennoch Freyheit bekömmt, nach Willkühr zu recitiren; und die begleitenten Stimmen fallen nur dann und wann ein, nämlich bey den Einſchnitten, wenn der Sänger eine Periode geendiget hat. Hier müſſen die Accompagniſten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe ausgeſprochen hat; ſondern ſie müſſen ſchon unter der vorletzten oder vorhaltenden Note einfallen; um die Lebhaftigkeit beſtändig zu unterhalten. Sofern aber die Violinen anſtatt der Note im Niederſchlage eine kurze Pauſe haben, und der Baß eine Note vorſchlägt; ſo muß derſelbe mit einer Sicherheit und Kraft einfallen; beſonders bey den Cadenzen; denn hier kömmt es auf den Baß am meiſten an. Dieſer muß überhaupt bey allen Cadenzen des theatraliſchen Recitativs, es mag ein mit Violinen begleitetes, oder nur ein gemeines ſeyn, ſeine zwo Noten, welche mehrentheils aus einem fallenden Quintenſprunge beſtehen, unter der letzten Sylbe anfangen, und nicht zu langſam, ſondern mit Lebhaftigkeit anſchlagen. Der Clavieriſt thut dieſes durch ein vollſtimmiges Accompagnement; der Violoncelliſt und Contravioloniſt aber durch einen kurzen Druck mit dem unterſten Theile des Bogens; ſie wiederholen den Strich, und nehmen beyde Noten rückwärts. Wenn in einem lebhaften Recitativ die begleitenden Stimmen, bey den Einſchnitten, laufende oder ſonſt kurze Noten haben, welche präcipitant geſpielet werden müſſen: und im Niederſchlage eine Pauſe vorher ſteht: ſ. Tab. XXIII. Fig. 11. ſo müſſen auch hier die Accompagniſten nicht warten, bis der Sänger die letzte Sylbe völlig ausgeſprochen hat; ſondern ſchon unter der vorhaltenden Note anfangen: damit der feurige Affect beſtändig unterhalten werde. Nicht zu gedenken, daß ſie auf dieſe Art auch allezeit, zumal in einem weitläuftigen Orcheſter, genauer zuſammen

men treffen werden, wenn ihnen die vorletzte Sylbe des Sängers zur Richtſchnur dienet.

60. §.

Dieſes iſt es nun, was ich von den Pflichten der Ausführer der Ripienſtimmen abzuhandeln, für nöthig erachtet habe. Man kann daraus abnehmen, daß es nicht ſo gar leicht ſey, gut zu accompagniren; und daß von einem Orcheſter, wenn es anders vortrefflich ſeyn will, ſehr viel gefodert werde. Da nun aber ſo viel von demſelben verlanget wird: ſo liegt es auch wieder, von der andern Seite, den Componiſten ob, ihre Compoſitionen ſo einzurichten, daß ein gut Orcheſter damit auch Ehre einlegen könne. Manche Compoſition iſt entweder ſo trocken, oder ſo bizarr, ſchwer, und unnatürlich, daß auch das beſte Orcheſter, ungeachtet aller Mühe, Fleißes, und guten Willens, keine gute Wirkung damit hervor bringen kann; und wenn es auch aus den geſchickteſten Leuten beſtünde. Es bringt einem jeden Componiſten großen Vortheil, wenn ſeine Compoſition ſo beſchaffen iſt, daß ſie auch von mittelmäßigen Leuten ausgeführet werden kann. Ein Componiſt handelt demnach am vernünftigſten, wenn er ſich nach der Fähigkeit eines jeden richtet. Iſt ſeine Arbeit ſehr geſchickten Leuten gewidmet; ſo kann er freylich etwas mehreres wagen: ſoll ſie aber allgemein werden; ſo muß er ſich der Leichtigkeit befleißigen. Inſonderheit muß er bedacht ſeyn, für die Sänger natürlich, ſingbar, und weder zu hoch noch zu tief zu ſetzen; und ihnen zum Athemholen, und zur deutlichen Ausſprache der Worte, Raum zu laſſen. Die Eigenſchaften jedes Inſtruments muß er ſich bekannt machen; damit er nicht wider die Natur derſelben etwas ſchreibe. Für die Blasinſtrumente darf er nicht gar zu fremde Tonarten wählen, worinne die wenigſten geübet ſind; und welche ſowohl an der Reinigkeit und Deutlichkeit des Spielens, als auch überhaupt am guten Vortrage Hinderniß verurſachen. Den Unterſchied zwiſchen Ripien- und Soloſtimmen muß er wohl beobachten. Jedes Stück ſuche er ſo zu charakteriſiren, daß ein jeder das Tempo davon leicht errathen könne. Damit der Ausdruck von allen auf einerley Art geſchehen könne, muß er das Piano und Forte, die Triller und Vorſchläge, die Bogen, Puncte, Striche, und alles was über oder unter die Noten gehöret, aufs genaueſte bezeichnen; nicht aber, wie manche, die vom Bogenſtriche keine Kenntniß, oder keine Achtſamkeit darauf haben, thun, das Schleifen oder Stoßen des Bogens willkührlich laſſen: gerade als ob alles auf dem Claviere, wo man mit dem Bogen nicht

Mm ſchlei-

ſchleifen kann, ausgeführet werden ſollte. Er muß deßwegen die Copiſten, welche in dieſem Stücke, dem Componiſten zum Nachtheile, entweder aus Unwiſſenheit, oder aus Nachläßigkeit, öfters die größten Fehler begehen, dazu anhalten, daß ſie alles, ſo wie er es vorgeſchrieben hat, aufs genaueſte nachſchreiben; daß ſie die Köpfe der Noten nicht zweifelhaft, ſondern recht mitten auf die Linien oder Zwiſchenräume ſetzen; daß ſie die Querſtriche deutlich machen, und die Linien recht deutlich ausziehen; daß ſie alles übrige, was der Componiſt angemerket hat, eben ſo, und an dieſelben Orte hinſetzen, wie es in der Partitur ſteht, abſonderlich das Forte und Piano, und die Bogen über den Noten; daß ſie nicht glauben, es gelte gleich viel, ob über zwo, drey, vier, oder mehr Noten ein Bogen ſtehe, oder gar keiner: welches doch den Sinn des Componiſten ſehr verändern oder vernichten kann; daß ſie auch bey der Singmuſik die Worte recht leſen, und deutlich und richtig abſchreiben. Endlich muß die Hand des Componiſten leſerlich, und ſeine Schreibart deutlich ſeyn, damit ſie keiner beſondern Erklärung nöthig habe. Verhält ſich nun ein Componiſt in allen Stücken auf ſolche Weiſe; ſo hat er auch ein Recht, von den Ausführern einen ſolchen Vortrag, wie ich ihn hier der Länge nach beſchrieben habe, zu fodern: und das Orcheſter wird ſowohl ihm, als er dem Orcheſter, Ehre machen.

Das

Das XVIII. Hauptſtück.

Wie ein Muſikus und eine Muſik zu beurtheilen ſey.

1. §.

Es iſt wohl keine Wiſſenſchaft jedermanns Urtheile ſo ſehr unterworfen, als die Muſik. Es ſcheint als ob nichts leichter wäre, als dieſelbe zu beurtheilen. Nicht nur ein jeder Muſikus, ſondern auch ein jeder der ſich für einen Liebhaber derſelben ausgiebt, will zugleich für einen Richter deſſen, was er höret, angeſehen ſeyn.

2. §.

Man begnüget ſich nicht allemal, wenn ein jeder von denen, welche ſich hören laſſen, das, was in ſeinen Kräften ſteht, hervor zu bringen bemühet iſt: ſondern man verlanget oftmals mehr zu hören, als man ſelbſt niemals zu hören gewohnt geweſen iſt. Singen oder ſpielen in einer Verſammlung nicht alle in gleicher Vollkommenheit: ſo leget man oftmals nur einem allen Vorzug bey, und hält alle andern für gering; ohne zu bedenken, daß der eine in dieſer, der andere in jener Art, z. E. einer im Adagio, der andere im Allegro, ſeine Verdienſte haben könne. Man erwägt nicht, daß die Annehmlichkeit der Muſik, nicht in der Gleichheit oder Aehnlichkeit, ſondern in der Verſchiedenheit beſtehe. Wenn es möglich wäre, daß alle Tonkünſtler, in gleicher Stärke, und in gleichem Geſchmacke ſingen oder ſpielen könnten; ſo würde, wegen Mangels einer angenehmen Abwechſelung, der größte Theil des Vergnügens an der Muſik nicht empfunden werden.

Digitized by Google

3. §.

Man richtet ſich ſelten nach ſeiner eigenen Empfindung; welches doch noch das ſicherſte wäre: ſondern man iſt nur gleich begierig zu vernehmen, welcher von denen, die da ſingen oder ſpielen, der ſtärkſte ſey: gleich als ob es möglich wäre, die Wiſſenſchaft verſchiedener Perſonen auf einmal zu überſehen, und abzumeſſen; wie etwan gewiſſe Dinge, die nur ihren Werth und Vorzug auf der Wagſchaale erhalten. Dem nun, der auf ſolche Art für den ſtärkſten ausgegeben wird, höret man allein zu. Ein, öfters mit Fleiß, von ihm nachläßig genug ausgeführtes, noch darzu nicht ſelten ſehr ſchlechtes Stück, wird als ein Wunderwerk ausposaunet: da hingegen ein anderer, bey ſeinem möglichſten Fleiße, mit welchem er ein auserleſenes Stück auszuführen ſich bemühet, kaum einiger Augenblicke von Aufmerkſamkeit gewürdiget wird.

4. §.

Man gönnet ſelten einen Muſikus die gehörige Zeit, ſeine Stärke oder Schwäche zu zeigen. Man bedenkt auch nicht, daß ein Muſikus nicht jederzeit im Stande iſt, das was er verſteht, hören zu laſſen: und daß öfters der geringſte Umſtand ihn leicht aus aller ſeiner Gelaſſenheit ſetzen kann: daß es folglich die Billigkeit erfodert, ihn mehr als einmal zu hören, bevor man ſein Urtheil über ihn fällen will. Mancher Muſikus iſt verwegen; und hat vielleicht ein Paar Stücke, worinn er ſeine ganze Fähigkeit zeigen kann, und ſo zu ſagen, ſeine ganze Wiſſenſchaft auf einmal ausſchüttet: daß man ihn alſo ein für allemal gehöret hat. Ein anderer hingegen, der nicht ſo verwegen iſt, und deſſen Wiſſenſchaft ſich auch nicht, wie bey jenem, in ein Paar Stücke einſchränken läßt, hat nicht denſelben Vortheil. Denn die meiſten Zuhörer übereilen ſich leicht in der Beurtheilung, und laſſen ſich durch das, was ſie zum erſtenmale hören, gar zu ſehr einnehmen. Hätten ſie aber die Geduld und die Gelegenheit einen jeden öfter zu hören: ſo würde es nicht allezeit einer großen Einſicht brauchen; ſondern man dürfte nur ohne Vorurtheil auf ſein eigenes Gefühl Achtung geben, und ſehen, welcher in der Folge das meiſte Vergnügen machte.

5. §.

In Anſehung der Compoſition geht es nicht beſſer. Man will nicht gern für unwiſſend angeſehen ſeyn; und doch fühlet man wohl, daß man nicht allezeit recht zu entſcheiden fähig ſeyn möchte. Deswegen pfleget gemeiniglich die erſte Frage dieſe zu ſeyn: von wem das Stück verfertiget ſey; um

Digitized by Google

um ſich mit der Beurtheilung darnach richten zu können. Iſt nun das Stück von einem ſolchen, dem man ſchon im voraus ſeinen Beyfall gewidmet hat; ſo wird es ſogleich ohne Bedenken für ſchön erkläret. Findet ſich aber das Gegentheil, oder man hat vielleicht wider die Perſon des Verfaſſers etwas einzuwenden: ſo taugt auch das ganze Stück nichts. Wollte ſich jemand hiervon handgreiflich überzeugen; ſo dürfte er nur zwey Stücke, von gleicher Güte, unter andern Namen, da der eine im Credit, und der andere im Miscredit ſteht, ausgeben. Die Unwiſſenheit vieler Beurtheiler würde ſich gewiß bald entdecken.

6. §.

Diejenigen Zuhörer, welche beſcheidener ſind, und ſich doch ſelbſt nicht die Einſicht zutrauen, eine Sache beurtheilen zu können, nehmen oftmals ihre Zuflucht zu einem Muſikus; und glauben deſſen Worten, als einer unumſtößlichen Wahrheit. Es iſt wahr, durch das Anhören vieler guter Muſiken, und durch das Urtheil, welches erfahrne, aufrichtige und gelehrte Tonkünſtler davon fällen, kann man einige Erkenntniß erlangen: zumal wenn man zugleich nach den Urſachen, warum das Stück gut oder ſchlecht ſey, fraget. Dieſes würde alſo eines der gewiſſeſten Mittel ſeyn, um nicht zu fehlen. Allein ſind denn alle die, ſo von der Muſik Werk machen, auch zugleich Muſikverſtändige, oder Muſikgelehrte? Haben nicht ſo viele darunter ihre Wiſſenſchaft nur als ein Handwerk erlernet? Es kann alſo leicht geſchehen, daß man ſich mit ſeinen Fragen an den unrechten wendet, und daß der Muſikus eben ſowohl, als mancher Liebhaber, aus Unwiſſenheit, aus Eiferſucht, oder aus Vorurtheil und Schmeichelen entſcheidet. Ein ſolcher Ausſpruch geht denn, wie ein Lauffeuer, gleich weiter, und nimmt die Unwiſſenden, welche ſich auf ein ſolches vermeyntes Orakel berufen, dergeſtalt ein, daß endlich ein Vorurtheil daraus erwächſt, welches nicht leicht wieder auszutilgen iſt. Ueber dieſes kann auch nicht einmal ein jeder Muſikus fähig ſeyn, alles was in der Muſik vorkommen kann, zu beurtheilen. Das Singen erfodert ſeine beſondere Einſicht. Die Verſchiedenheit der Inſtrumente iſt ſo groß; daß eines Menſchen Kräfte und Lebenszeit nicht zureichend ſeyn würden, aller ihre Eigenſchaften einſehen zu lernen. Ich geſchweige ſo vieler Dinge, welche man bey richtiger Beurtheilung der Compoſition zu verſtehen und zu beobachten hat. Ein Liebhaber der Muſik muß alſo, ehe er ſich dem Urtheile eines Tonkünſtlers anvertrauet, zuvor wohl prüfen, ob derſelbe auch wirklich im Stande ſey, richtig zu urtheilen. Bey einem der ſeine Wiſſenſchaft gründlich erlernet hat, geht man ſicherer, als bey einem,

Digitized by Google

der nur ſeinem guten Naturelle gefolget iſt: wiewohl das letztere auch eben nicht ganz zu verwerfen iſt. Weil auch nicht leicht jemand von Affecten ſo frey iſt, daß er nicht dann und wann ſogar wider ſeine eigene Erkenntniß urtheilen ſollte: ſo muß ſich ein Liebhaber der Muſik auch in dieſem Stücke, bey dem Urtheile eines Tonkünſtlers, in Acht nehmen. Es giebt einige, denen faſt nichts gefällt, als was ſie ſelbſt gemacht haben. Wehe alſo allen andern Stücken, die nicht ihrer berühmten Feder ihr Daſeyn zu danken haben. Wenn ſie ja Schande halber ſich genöthiget finden, eine Sache zu loben: ſo geſchieht es doch wohl mit einer ſolchen Art, wodurch ſie ſich verrathen, daß ihnen das Loben ſchwer falle. Andere hingegen loben alles ohne Unterſchied: um es mit niemanden zu verderben; ſondern ſich jedermann gefällig zu machen. Mancher neu angehender Muſikus hält nichts für ſchön, als was aus ſeines Meiſters Erfindung gefloſſen iſt. Mancher Componiſt ſuchet ſeine Ehre in lauter fremden Modulationen, in dunkeln Melodieen, u. d. gl. Alles ſoll bey ihm auſſerordentlich und ungewöhnlich ſeyn. Er hat ſich auch wohl, theils durch ſeine übrigen wirklichen Verdienſte Beyfall erworben, theils auch durch andere Mittel Anhänger erſchlichen. Wer wollte dieſem, und denen die ihn blindlings verehren, zumuthen, etwas ſchön zu heißen, was nicht mit dieſer Denkart übereinſtimmet? Die Alten klagen über die melodiſchen Ausſchweifungen der Neuern, und die Neuern verlachen das trockene Weſen der Alten. Es giebt aber deſſen ungeachtet auch noch dann und wann ſolche Tonkünſtler, die eine Sache, ohne Vorurtheil, und nach ihrem wahren Werthe einſehen; die das, was zu loben iſt, loben, und das, was zu verwerfen iſt, verwerfen. Solchen Muſikgelehrten kann man am ſicherſten trauen. Ein rechtſchaffen gelehrter und geſchickter Muſikus aber, hat ſich folglich ſehr zu hüten, daß er aus Affecten keine Ungerechtigkeit begehe; und ſich nicht etwan gar den Profeſſionsneid einnehmen laſſe: denn ſein Urtheil kann zwar das richtigſte, aber auch zugleich, wegen des Credits worinne er ſteht, das gefährlichſte ſeyn.

7. §.

Da nun die Muſik eine ſolche Wiſſenſchaft iſt, die nicht nach eigener Phantaſie, ſondern eben ſowohl als andere ſchöne Wiſſenſchaften, nach einem, durch gewiſſe Regeln, und durch viele Erfahrung und große Uebung erlangten und gereinigten guten Geſchmacke, beurtheilet werden muß; da derjenige, welcher einen andern beurtheilen will, wo nicht mehr, doch eben ſo viel, als der andere verſtehen ſollte; da dieſe Eigenſchaften bey denen, die

ſich

Digitized by Google

ſich mit Beurtheilung der Muſik abgeben, ſelten anzutreffen ſind; weil vielmehr der größte Theil von ihnen, durch Unwiſſenheit, Vorurtheile und Affecten, welche einer richtigen Beurtheilung ſehr hinderlich ſind, beherrſchet wird: ſo thäte mancher viel beſſer, wenn er ſein Urtheil bey ſich behalten, und mit mehrerer Aufmerkſamkeit zuhören wollte; wofern er anders noch Gefallen an der Muſik hat. Wenn er mehr, um den Ausführer, da wo es nöthig iſt, zu beurtheilen, als um an der Muſik Vergnügen zu haben, zuhöret: ſo beraubet er ſich freywillig des größten Theiles der Luſt, die er ſonſt davon empfinden könnte. Wenn er wohl gar, ehe der Muſikus ſein Stück geendiget hat, ſchon bemühet iſt, ſeine falſchen Meynungen ſeinen Nachbarn aufzudringen, ſo ſetzet er nicht nur den Muſikus dadurch aus ſeiner Gelaſſenheit, ſondern auch auſſer Stand, ſein Stück mit guten Herzen zu endigen, und ſeine Fähigkeit, ſo wie er ſonſt wohl könnte, zu zeigen. Denn wer wird wohl ſo unempfindlich ſeyn, und gelaſſen bleiben können, wenn man hier und da, bey den Zuhörern, misfälliger Minen gewahr wird? Der unzeitige Beurtheiler aber ſteht immer in Gefahr, gegen andere, die nicht ſeiner Meynung ſind, und vielleicht mehr als er verſtehen, ſeine Unwiſſenheit zu verrathen; und hat alſo von ſeinem Urtheile keinen Nutzen zu gewarten. Man kann hieraus ſchließen, wie ſchwer es vollends ſey, das Amt eines muſikaliſchen Kunſtrichters über ſich zu nehmen, und demſelben mit Ehren vorzuſtehen.

8. §.

Bey der muſikaliſchen Beurtheilung, wenn ſie anders der Vernunft und der Billigkeit gemäß ſeyn ſoll, hat man allezeit vornehmlich auf dreyerley Stücke ſein Augenmerk zu richten, nämlich: auf das Stück ſelbſt; auf den Ausführer deſſelben; und auf die Zuhörer. Eine ſchöne Compoſition kann durch eine ſchlechte Ausführung verſtümmelt werden; eine ſchlechte Compoſition aber benimmt dem Ausführer ſeinen Vortheil: folglich muß man erſt unterſuchen, ob der Ausführer oder die Compoſition an der guten oder ſchlechten Wirkung ſchuld ſey. In Anſehung der Zuhörer kömmt, ſo wie in Anſehung des Muſikus, ſehr vieles auf die verſchiedenen Gemüthsbeſchaffenheiten derſelben an. Mancher liebet das Prächtige und Lebhafte; mancher das Traurige und Tiefſinnige; mancher das Zärtliche und Luſtige; ſo wie einem jeden ſeine Neigungen lenken. Mancher beſitzt mehrere Erkenntniß, die hingegen einem andern wieder fehlt. Man iſt nicht allemal gleich aufgeräumt, wenn man ein oder anderes Stück das erſtemal höret.

Es kann öfters geſchehen, daß uns heute ein Stück gefällt, welches wir morgen, wenn wir uns in einer andern Faſſung des Gemüthes befinden, kaum ausſtehen können: und im Gegentheile kann uns heute ein Stück zuwider ſeyn, woran wir morgen viele Schönheiten entdecken. Es kann ein Stück gut geſetzet ſeyn, und gut ausgeführet werden, es gefällt deſſen ungeachtet nicht einem jeden. Ein ſchlechtes Stück mit einer mittelmäßigen Ausführung kann vielen misfallen; doch kann es auch wieder noch einige Liebhaber finden. Der Ort wo eine Muſik aufgeführet wird, kann der richtigen Beurtheilung ſehr viele Hinderniſſe in den Weg legen. Man höret z. E. eine und eben dieſelbe Muſik heute in der Nähe, und morgen vom Weiten. Beyde male wird man einen Unterſchied dabey bemerken. Wir können ein Stück, das für einen weitläuftigen Ort, und für ein zahlreiches Orcheſter beſtimmet iſt, am gehörigen Orte aufführen hören. Es wird uns ungemein gefallen. Hören wir aber daſſelbe Stück ein andermal in einem Zimmer, mit einer ſchwachen Begleitung von Inſtrumenten, vielleicht auch von andern Perſonen ausführen: es wird die Hälfte ſeiner Schönheit verloren haben. Ein Stück das uns in der Kammer faſt bezaubert hatte; kann uns hingegen, wenn man es auf dem Theater hören ſollte, kaum mehr kenntlich ſeyn. Wollte man ein im franzöſiſchen Geſchmacke geſetztes langſames Stück, ſo wie ein italiäniſches Adagio, mit vielen willkührlichen Manieren auszieren; wollte man hingegen ein italiäniſches Adagio fein ehrbar und trocken, mit ſchönen lieblichen Trillern, im franzöſiſchen Geſchmacke, ausführen: ſo würde das erſtere ganz unkenntbar werden; das letztere hingegen würde ſehr platt und mager klingen; und beyde würden folglich weder den Franzoſen noch den Italinäern gefallen. Es muß alſo ein jedes Stück in ſeiner gehörigen Art geſpielet werden: und wenn dieſes nicht geſchieht; ſo findet auch keine Beurtheilung ſtatt. Geſetzt auch, daß ein jedes Stück in dieſen beyden Arten, nach dem ihm eigenen Geſchmacke geſpielet würde: ſo kann doch das franzöſiſche von keinem Italiäner, und das italiäniſche von keinem Franzoſen beurtheilet werden; weil ſie beyde von Vorurtheilen für ihr Land, und für ihre Nationalmuſik, eingenommen ſind.

9. §.

Ich glaube, daß mir nun ein jeder einräumen wird, das zu richtiger und billiger Beurtheilung eines muſikaliſchen Stücks, nicht wenig Einſicht, ſondern faſt der höchſte Grad der muſikaliſchen Wiſſenſchaft erfodert werde; daß weit mehr dazu gehöre, als nur ſelbſt etwas ſingen oder ſpielen zu können; daß man folglich, wenn man beurtheilen will, ſorgfältig um

die

die Kenntniß derjenigen Regeln bemühet ſeyn müſſe, welche die Vernunft, der gute Geſchmack, und die Kunſt an die Hand geben. Es wird mir weiter hoffentlich niemand abſtreiten wollen, daß, weil nicht ein jeder, der ſich doch nicht ſelten zu einem Beurtheiler der Muſik aufwirft, mit dieſer Erkenntniß ausgerüſtet iſt, folglich dadurch der Muſik, den Tonkünſtlern, und den Liebhabern der Muſik, welche dadurch in einer beſtändigen Ungewißheit erhalten werden, großer Nachtheil erwachſen müſſe.

10. §.

Ich will mich bemühen, die vornehmſten Eigenſchaften eines vollkommenen Tonkünſtlers, und einer vollgeſetzeten Muſik, durch gewiſſe Merkmaale kennbar zu machen: damit ſowohl Tonkünſtler, als Liebhaber der Muſik, zum wenigſten eine Anleitung haben mögen, nach welcher ſie ihre Beurtheilungen anſtellen, und welchem Muſikus, oder welchem muſikaliſchen Stücke ſie ihren Beyfall mit Rechte geben können. Ein jeder, der beurtheilen will, ſuche daſſelbe dabey immer ohne Vorurtheile, ohne Affecten, und hingegen mit Billigkeit zu unternehmen. Man gehe behutſam und übereile ſich nicht. Man ſehe auf die Sache ſelbſt, und laſſe ſich nicht durch gewiſſe Nebendinge, die gar nicht dazu gehören, blenden: z. E. ob einer von dieſer oder jener Nation ſey; ob er in fremden Ländern geweſen ſey oder nicht; ob er ſich von einem berühmten Meiſter einen Scholaren nenne; ob er bey einem großen, oder kleinen Herrn, oder bey gar keinem in Dienſten ſtehe; ob er einen muſikaliſchen Charakter, oder keinen habe; ob er Freund oder Feind, jung oder alt ſey; u. ſ. w. Ueberhaupt wird die Billigkeit nicht leicht überſchritten werden, wenn man, anſtatt von einem Muſikus, oder von einem Stücke zu ſagen: **es tauget nichts**, nur ſagen wollte: **es gefällt mir nicht.** Das letztere hat ein jeder Macht zu ſagen: weil man niemanden zwingen kann, daß ihm eine Sache gefallen müſſe. Das erſtere aber ſollte man billig nur den wirklichen Muſikverſtändigen, welche allenfalls den Grund ihres Urtheils zu beweiſen ſchuldig ſind, allein überlaſſen.

11. §.

Von einem guten **Sänger** wird erfodert: daß er hauptſächlich eine gute, helle, reine, und von der Tiefe bis in die Höhe durchgehends egale Stimme habe, welche ohne die, aus der Naſe und der Gurgel oder dem Halſe (gola) entſpringenden Hauptfehler, und weder heiſcher, noch dumpfich ſey. Die Stimme und der Gebrauch der Worte iſt das einzige, wodurch die Sänger vor den Inſtrumentiſten einen Vorzug erlangen. Es wird ferner erfo-

 dert;

dert, daß ein Sänger das Falſet mit der Bruſtſtimme ſo zu vereinigen wiſſe, damit man nicht merken könne, wo die letzte aufhöret, und das erſtere anfängt; daß er ein gutes Gehör, und eine reine Intonation habe, um alle Töne in ihren Verhältniſſen rein angeben zu können; daß er das Tragen der Stimme, (il portamento di voce) und die Haltungen auf einer langen Note, (le meſſe di voce) auf eine angenehme Art zu machen wiſſe; daß er folglich dabey eine Feſtigkeit und Sicherheit der Stimme beſitze, und nicht, bey einer nur mäßig langen Aushaltung, entweder damit anfange zu zittern, oder aber, wenn er den Ton verſtärken will, den angenehmen Klang einer Menſchenſtimme, in das unangenehme Kreiſchen einer Rohrpfeife verwandele: welches abſonderlich einigen zur Geſchwindigkeit aufgelegten Sängern nicht ſelten begegnet. Von einem guten Sänger wird weiter erfodert: daß er einen guten Triller ſchlage, der nicht meckert, auch weder zu langſam, noch zu geſchwind iſt; daß er die gehörige Weite des Trillers wohl beobachte und unterſcheide, ob derſelbe aus ganzen oder halben Tönen beſtehen ſolle. Ein guter Sänger muß ferner: eine gute Ausſprache haben. Die Worte muß er deutlich vortragen, und die Selbſtlauter a e und o in den Paſſagien nicht auf einerley Art ausſprechen, und unverſtändlich machen. Wenn er über einem Selbſtlauter eine Manier machet, muß man immer bis zum Ende, denſelben, und keinen andern Selbſtlauter mit darunter vernehmen. Auch beym Ausſprechen der Wörter muß er ſich hüten, die Selbſtlauter mit einander zu verwechſeln, und etwan das e in a und das o in u zu verwandeln; damit er nicht z. E. im Italiäniſchen etwan genit*ura* anſtatt genit*ore* ausſpreche, und diejenigen, welche die Sprache verſtehen, zum Lachen verleite. Bey dem i und u darf die Stimme nicht abfallen: über dieſen beyden Selbſtlautern darf man in der Tiefe keine weitläuftigen, und in der Höhe gar keine Manieren machen. Ein guter Sänger muß eine Fertigkeit im Notenleſen und im Treffen haben, und die Regeln des Generalbaſſes verſtehen. Die Töne in der Höhe darf er weder mit einem harten Anſchlage, noch mit einem heftigen Hauche der Bruſt ausdrücken; noch weniger aber heraus heulen: als wodurch die Anmuth ſich in eine Brutalität verwandelt. Wo die Worte erfodern gewiſſe Leidenſchaften auszudrücken, muß er die Stimme zu rechter Zeit, doch ohne Affectation, zu erheben und zu mäßigen wiſſen. In einem traurigen Stücke darf er nicht ſo viele Triller und laufende Manieren anbringen, als in einem cantabeln und luſtigen: denn hierdurch wird oftmals die Schönheit der Melodie verdunkelt und vernichtet. Er muß vielmehr ein

Digitized by Google

Adagio rührend, ausdrückend, ſchmeichelnd, anmuthig, an einander hangend, unterhalten, mit Licht und Schatten, ſo wohl durch das Piano und Forte, als durch einen, den Worten und der Melodie gemäßen, vernünftigen Zuſatz der Manieren, ſingen. Das Allegro muß er lebhaft, brillant, und mit Leichtigkeit ausführen. Die Paſſagien muß er rund heraus bringen, ſolche auch weder gar zu hart ſtoßen, noch auf eine lahme und faule Art ſchleifen. Von der Tiefe bis in die Höhe muß er ſeine Stimme zu mäßigen, und dabey zwiſchen Theater und Kammer, auch zwiſchen einem ſtarken und ſchwachen Accompagnement, einen Unterſchied zu machen wiſſen: damit ſich das Singen in den hohen Tönen nicht in ein Schreyen verwandele. Im Zeitmaaße muß er ſicher ſeyn, und nicht bisweilen eilen, bisweilen und abſonderlich in den Paſſagien, zögern. Den Athem muß er zu rechter Zeit, und geſchwind nehmen. Sollte ihm auch derſelbe etwas ſauer zu nehmen werden; ſo muß er ſolches doch, ſo viel möglich, zu verbergen ſuchen; durchaus aber nicht ſich dadurch aus dem Tacte bringen laſſen. Endlich muß er das, was er von Auszierungen zuſetzet, aus ſich ſelbſt, und nicht, wie die meiſten, als ein Papagey, durch das Gehör von andern zu erlernen ſuchen. Ein Sopraniſt und Tenoriſt können ſich weitläuftiger in die Auszierungen einlaſſen, als ein Altiſt und Baſſiſt. Die beyden letztern kleidet eine edle Einfalt, das Tragen der Stimme, und der Gebrauch der Bruſtſtimme viel beſſer, als die äußerſte Höhe, und der überflüſſige Zuſatz von Manieren. Aechte Sänger haben dieſes zu allen Zeiten als eine Regel angeſehen, und ausgeübet.

12. §.

Finden ſich nun alle dieſe hier angeführten möglichen guten Eigenſchaften bey einem Sänger beyſammen: ſo kann man dreiſt ſagen, daß er nicht allein ſehr gut ſinge, und den Namen eines Virtuoſen mit Rechte verdiene; ſondern auch, daß er beynahe ein Wunder der Natur ſey. Es ſollte und könnte zwar ein jeder, der den Namen eines ausnehmenden Sängers mit Rechte führen will, auf die oben beſchriebene Weiſe beſchaffen ſeyn: allein ſo ſelten man einen mit allen Tugenden zugleich ausgezierten Menſchen findet; eben ſo ſelten findet man einen mit allen dieſen Vorzügen zuſammen prangenden Sänger. Man kann deswegen bey dieſen, nicht ſo, wie bey den Inſtrumentiſten, mit der Beurtheilung nach der Stränge verfahren: ſondern man muß ſich vielmehr begnügen, wenn man, neben verſchiedenen Män-

Digitized by Google

geln, nur einige von den oben erzählten guten Haupteigenſchaften bey einem Sänger antrifft: um ihm den gewöhnlichen Titel eines Virtuoſen nicht zu verſagen.

13. §.

Um einen **Inſtrumentiſten** beurtheilen zu können, wird erfodert, daß man vor allen Dingen, die Eigenſchaften, und die damit verknüpften Schwierigkeiten der Inſtrumente verſtehe: damit man nicht das Schwere für leicht, und das Leichte für ſchwer halte. Viele Dinge, ſo auf einigen Inſtrumenten ſchwer, und oftmals unmöglich ſind, gehen hingegen auf andern ganz leicht an. Es kann deswegen nicht ein jeder Inſtrumentiſt von eines andern ſeinen Verdienſten ein Urtheil fällen; wofern er nicht eben daſſelbe Inſtrument ſpielet. Er wird ſonſt mehrentheils nur das, was ihm auf ſeinem Inſtrumente ſchwer vorkömmt, an dem andern bewundern; und hingegen das, was ihm ſelbſt leicht fällt, bey dem andern für nichts halten. Man betrachte aber nur einmal den Unterſchied, der ſich zwiſchen gewiſſen Inſtrumenten, welche doch in einigen Stücken einander ähnlich ſind, befindet. Man erwäge z. E. den Unterſchied zwiſchen einer Violine und Viole d'amour; zwiſchen der Bratſche, dem Violoncell, der Viola da Gamba, und dem Contraviolon; zwiſchen dem Hoboe und dem Baſſon; zwiſchen der Laute, der Theorbe, und dem Mandolin; zwiſchen der Flöte traverſiere und der Flöte a bec; zwiſchen der Trompete und dem Waldhorne; zwiſchen dem Clavichord, dem Clavicymbal, dem Pianoforte, und der Orgel. Man wird finden, daß, ungeachtet der Aehnlichkeit, die ſich dazwiſchen befindet, doch ein jedes, auf eine beſondere und ihm eigene Art, tractiret werden müſſe. Wie viel größer muß nun der Unterſchied des Tractaments bey denen Inſtrumenten ſeyn, die gar keine Aehnlichkeit mit einander haben.

14. §.

Um dieſes zu beweiſen, will ich nur zwey Inſtrumente gegen einander anführen; woraus man hinlänglich wird abnehmen können, wie ein jedes Inſtrument ſowohl ſeine beſondere Leichtigkeit, als Schwierigkeit habe. Die, welche ich hier zum Beyſpiele nehme, ſind die Violine, und die Flöte traverſiere. Auf der Violine ſind die Harpeggien, und die gebrochenen Paſſagien ganz leicht; auf der Flöte hingegen ſind ſie nicht nur ſehr ſchwer, ſondern ſogar meiſtentheils unbrauchbar: weil bey der erſten oft nur der Bogen allein; bey der letztern aber Finger, Zunge und Lippen zugleich, in einerley Fertigkeit, zu wirken haben. Auf der Violine kann man viele Paſſagien, durch die Transpoſi-

Digitized by Google

poſition von einem Tone zum andern, auf- oder unterwärts, von der Tiefe bis in die äußerſte Höhe, mit eben denſelben Fingern, ohne Schwierigkeit ſpielen; wenn man nur die Hand dabey verſetzet, ſ. z. E. Tab. XXIII. Fig. 12: auf der Flöte hingegen muß man bey einer jeden Transpoſition andere Finger nehmen. In manchen Tonarten gehen ſie gar nicht an. Wenn ein Violiniſt nur einen einzigen guten Finger zum Triller hat; ſo kann er, durch Verſetzung der Hand, bey dem Triller die übrigen Finger vermeiden: ein Flöteniſt kann keinen Finger vermeiden, ſondern muß mit allen Fingern den Triller egal zu ſchlagen fähig ſeyn. Auf der Violine kann man den Ton, wenn man auch in langer Zeit nicht geſpielet hätte, doch immer heraus bringen: auf der Flöte hingegen darf man, wegen des Anſatzes, nicht etliche Tage ausſetzen, wenn der Ton nicht darunter leiden ſoll: zu geſchweigen, daß eine widrige Witterung, Kälte oder Hitze, auch gewiſſe Speiſen und Getränke, die Lippen leicht außer Stand ſetzen; ſo daß man wenig oder gar nichts ſpielen kann. Der Bogenſtrich auf der Violine und der Zungenſtoß auf der Flöte, thun einerley Wirkung: der erſtere aber iſt leichter zu erlangen, als der letztere. Der Violiniſt findet bey der Verſchiedenheit der chromatiſchen Tonarten, ſie mögen mit Kreuzen oder b geſchrieben werden, wenn auch deren gleich viele vorkommen, wenig Schwierigkeit; der Flöteniſt aber deſto mehr. Wenn der Violiniſt ein gutes muſikaliſches Gehör hat, und die Verhältniſſe der Töne verſteht; ſo kann er ſein Inſtrument, ohne ſonderliche Mühe, rein ſpielen. Wenn aber gleich der Flöteniſt daſſelbe Gehör auch beſitzet; ſo bleiben ihm doch, in Anſehung des Reinſpielens, noch große Schwierigkeiten übrig. Paſſagien in der äußerſten Höhe zu ſpielen, iſt auf der Violine was allgemeines: auf der Flöte aber, ſowohl wegen der Finger, als wegen des Anſatzes, eine beſondere Seltenheit. Doch giebt es im Gegentheile auch wieder einige Gänge, die auf der Violine faſt nicht heraus zu bringen, auf der Flöte aber leicht ſind; z. E. gebrochene Accorde, in welchen Sprünge in die falſche Quinte und in die übermäßige Quarte vorkommen; Sprünge welche die Decime überſteigen, und in der Geſchwindigkeit öfters wiederholet werden, u. d. m. ſ. Tab. XXIII. Fig. 13. und 14. Sollte nun ein Violiniſt einen Flöteniſten, oder dieſer jenen beurtheilen; und beyde verſtünden nur die Eigenſchaften von ihrem eigenen Inſtrumente: ſo würden ſie, wenn ſie auch gleich beyde einen hohen Grad der muſikaliſchen Wiſſenſchaft erlanget hätten, zwar von dem Geſchmacke und der Einſicht in die Muſik, keinesweges aber von den Verdienſten, die ein jeder auf ſeinem Inſtrumente hätte, ein richtiges Urtheil fällen können.

Digitized by Google

15. §.

Was alſo allen denen, die eine Einſicht in die Muſik haben, an einem Inſtrumentiſten zuſammen zu beurtheilen übrig bleibt, beſteht nur in ſolchen allgemeinen Dingen, die die meiſten Inſtrumentiſten mit einander gemein haben. Die Beurtheiler können Achtung geben: ob der Inſtrumentiſt ſein Inſtrument rein ſpiele, und einen guten Ton heraus zu bringen wiſſe; ob er das Inſtrument mit gehöriger Gelaſſenheit und Anmuth ſpiele, oder ob er es auf eine rauſchende Art im Tone übertreibe; ob er einen guten Bogenſtrich oder Zungenſtoß, auch Fertigkeit in den Fingern, und egale gute Triller habe; ob er im Zeitmaaße ſicher ſey, oder ob er die Paſſagien welche ihm ſchwer fallen, langſamer, und die leichten geſchwinder ſpiele, folglich das Stück nicht ſo endige, wie er es angefangen hat, und ihm die Accompagniſten deswegen nachgeben müſſen; ob er ein jedes Stück in ſeinem gehörigen Zeitmaaße zu ſpielen wiſſe, oder ob er alles, was Allegro heißt in einerley Geſchwindigkeit ſpiele; ob ſein Spielen nur aus Schwierigkeiten, oder auch zugleich aus Cantabeln beſtehe; ob er nur Verwunderung zu erwecken, oder auch zu gefallen und zu rühren ſuche; ob er ausdrückend oder kaltſinnig ſpiele; ob ſein Vortrag deutlich ſey; ob er dadurch einer ſchlechten Compoſition aufzuhelfen, und ſie zu verbeſſern wiſſe, oder ob er durch allzuvieles Künſteln und Verziehen der Noten eine gute Sache verdunkele, und den Geſang unbegreiflich mache: welches letztere man am beſten bemerken kann, wenn man daſſelbe Stück von mehr, als einer Perſon ausführen höret. Man beobachte ferner: ob ein Inſtrumentiſt das Allegro mit Lebhaftigkeit und Fertigkeit, nett, reinlich, und die Paſſagien darinne rund und deutlich ſpiele; oder ob er die Noten nur überruſchele, und wohl gar einige auslaſſe; ob er das Adagio unterhalten und gezogen, oder ob er es trocken und platt ſpiele; ob er ein jedes Adagio mit ſolchen Manieren auszuzieren wiſſe, die dem Affecte, und dem Stücke gemäß ſind; ob er dabey Licht und Schatten beobachte, oder ob er alles ohne Unterſchied mit Manieren überhäufe, und in einerley Farbe ſpiele; ob er die Harmonie verſtehe, um die Manieren darnach einzurichten, oder ob er nur aus dem Gehöre nach Gutdünken ſpiele, ob ihm alles, was er unternimmt, gerathe, und ſowohl mit der Harmonie, als mit dem Zeitmaaße zutreffe, oder ob er nur auf ein Gerathewohl ſpiele, und eine Manier gut anfange, aber ſchlecht endige. Das Spielen großer Schwierigkeiten trifft man häufig, auch ſogar bey ganz jun-

jungen Leuten an: das meiſterhafte Spielen des Adagio aber, welches eine gründliche Einſicht in die Harmonie, und viele Beurtheilung erfodert, findet man nur bey geübten und erfahrnen Tonkünſtlern. Man unterſuche ferner an einem Inſtrumentiſten: ob er in einem vermiſchten, oder nur in einem Nationalgeſchmacke ſpiele; ob er aus dem Stegreiſe, oder nur das, was er ſtudiret hat, zu ſpielen wiſſe; ob er die Setzkunſt verſtehe, oder ob er ſich nur mit fremden Stücken behelfe; ob er alle Arten von Stücken gut ſpiele, oder nur diejenigen die er ſelbſt geſetzet hat, oder die für ihn geſetzet worden ſind; endlich ob er bey den Zuhörern eine beſtändige Aufmerkſamkeit zu unterhalten, und ein Verlangen ihn öfter zu hören, zu erwecken wiſſe. Alle dieſe vortheilhaften Kennzeichen, wenn ſie ſich beyſammen finden, verdienen Lob, die entgegengeſetzeten aber, Mitleiden. Will man wiſſen, welches Inſtrument vor andern leichter zu erlernen ſey; ſo nehme man zu einem nicht ganz unſichern Kennzeichen, daß dasjenige, auf welchem man viele berühmte Leute zählen kann, leichter zu erlernen ſey, als das, worauf zwar auch viele ſpielen, wenige aber glücklich fortkommen.

16. §.

Die **Compoſition**, und die **Ausführung** einer Muſik im Ganzen richtig zu beurtheilen, iſt noch weit ſchwerer, als das vorige. Hierzu wird nicht nur erfodert, daß man einen vollkommen guten Geſchmack beſitze, und die Regeln der Setzkunſt verſtehe: ſondern man muß auch von der Art und Eigenſchaft eines jeden Stückes, es ſey im Geſchmacke dieſer oder jener Nation, zu dieſer oder jener Abſicht verfertiget, eine hinlängliche Einſicht haben; damit man nicht eine Sache mit der andern verwirre. Die Abſichten, worinne jedes Stück geſetzet worden, können ſehr verſchieden ſeyn; weswegen ein Stück zu einer Abſicht gut, zu einer andern aber ſchlecht ſeyn kann.

17. §.

Ein jedes Stück, nach allen ſeinen Eigenſchaften, insbeſondere zu unterſuchen, würde hier viel zu weitläuftig ſeyn. Ich muß mich alſo bemühen, hier nur die vornehmſten davon in der Kürze zu berühren.

18. §.

Die Muſik iſt entweder Vocal- oder Inſtrumentalmuſik. Nur wenige Stücke aber ſind den Singſtimmen allein gewidmet; vielmehr hat die Inſtrumentalmuſik an den meiſten Singſtücken zu-

gleich

Digitized by Google

gleich auch ihren Theil, und iſt damit verbunden. Beyde Arten aber ſind nicht nur überhaupt, in ihren Abſichten, und folglich auch in ihrer Einrichtung, gar ſehr von einander unterſchieden: ſondern auch jede Untereintheilung derſelben, hat wieder ihre beſondern Geſetze, und erfodert ihre beſondere Schreibart. Die Vocalmuſik iſt entweder der Kirche, oder dem Theater, oder der Kammer gewidmet. Die Inſtrumentalmuſik findet an allen dieſen drey Orten auch ihren Platz,

19. §.

Die **Kirchenmuſik** muß man auf zweyerley Art betrachten, nämlich: als die **römiſchkatholiſche**, und als die **proteſtantiſche**. In der römiſchen **Kirche** kommen vor: **die Meſſe, die Veſperpſalmen, das Te Deum laudamus, die Bußpſalmen, die Requiem oder Seelenmeſſen, einige Hymni, die Moteten** (*), **die Oratoria, Concerte, Sinfonien, Paſtoralen, u. d. m.** Jedes von dieſen Stücken hat wieder ſeine beſondern Theile in ſich, und muß nach ſeinem Entzwecke, und nach ſeinen Worten, eingerichtet ſeyn: damit nicht ein Requiem oder Miſerere einem Te Deum, oder einer Auferſtehungsmuſik, oder in der Meſſe das Kyrie dem Gloria, oder ein Motet einer luſtigen Operarie, ähnlich ſey. Ein **Oratorium**, oder eine dramatiſch abgehandelte geiſtliche Geſchichte, unterſcheidet ſich nur mehrentheils durch den Inhalt, und einigermaßen durch das Recitativ, von einer theatraliſchen Muſik. Ueberhaupt aber wird in der Kirchenmuſik der Katholiſchen mehr Lebhaftigkeit anzubringen erlaubet, als in der Proteſtanten ihrer. Doch ſind die Ausſchweifungen, die zuweilen hierbey begangen werden, vielleicht niemanden, als den Componiſten beyzumeſſen.

* Die Moteten von der alten Art, welche aus vielſtimmig, und ohne Inſtrumente, im Capellſtyl, geſetzeten bibliſchen Sprüchen, bey denen zuweilen der Cantus firmus eines Choralgeſanges mit eingeflochten iſt, beſtehen, ſind in der römiſchkatholiſchen Kirche wenig, oder gar nicht mehr gebräuchlich. Die Franzoſen nennen alle ihre Kirchenſtücke, ohne Unterſchied: des Motets. Von beyden Arten iſt hier die Rede nicht. In Italien benennet man, heutiges Tages, eine lateiniſche geiſtlich Solocantate, welche aus zwoen Arien und zweyen Recitativen beſteht, und ſich mit einem Halleluja ſchließt, und welche unter der Meſſe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der beſten Sänger geſungen wird, mit dieſem Namen. Dieſe verſtehe ich hier.

20. §.

Bey der **Kirchenmuſik der Proteſtanten** kommen von oben erzählten Stücken noch vor: **Ein Theil von der Meſſe, nämlich das Kyrie und das Gloria, das Magnificat, das Te Deum, einige Pſalmen, und die Oratoria,** mit welchen die, aus dem proſaiſchen bibliſchen Texte, mit untermiſchten Arien und einigen poetiſchen Recitativen, beſtehenden **Paſſionsmuſiken** einige Verwandtſchaft haben. Das übrige beſteht aus Muſiken über willkührliche Texte, die meiſtens im **Cantatenſtyle,** mit untermiſchten bibliſchen Sprüchen, welche nach Art der Pſalmen ausgearbeitet werden, geſetzet ſind. Der Text hiervon iſt entweder auf die Sonn- und Feſttagsevangelien, oder auf gewiſſe beſondere Umſtände, als Trauer- und Trauungsmuſiken, gerichtet. Die **Anthems** der Engländer werden gemeiniglich nach Art der Pſalmen ausgearbeitet; weil ſie größtentheils aus bibliſchen Worten beſtehen.

21. §.

Ueberhaupt wird zur Kirchenmuſik, ſie möge beſtehen worinn ſie wolle, eine ernſthafte und andächtige Art der Compoſition, und der Ausführung, erfodert. Sie muß vom Opernſtyle ſehr unterſchieden ſeyn. Es wäre zu wünſchen, daß ſolches, um den dabey geſuchten Entzweck zu erreichen, allemal, beſonders von den Componiſten gehörig beobachtet würde. Bey Beurtheilung einer Kirchenmuſik, welche entweder zum Lobe des Allerhöchſten aufmuntern, oder zur Andacht erwecken, oder zur Traurigkeit bewegen ſoll, muß man Acht haben, ob die Abſicht, vom Anfange bis zum Ende beobachtet, der Charakter einer jeden Art unterhalten, und nichts, was demſelben zuwider iſt, mit eingemiſchet worden ſey. Hier hat ein Componiſt Gelegenheit, ſeine Stärke ſowohl in der ſogenannten arbeitſamen, als in der rührenden und einnehmenden Schreibart, (dieſe iſt aber der höchſte Grad der muſikaliſchen Wiſſenſchaft,) zu zeigen.

22. §.

Man wolle nicht glauben, daß bey der Kirchenmuſik lauter ſogenannte Pedanterey vorkommen müſſe. Die Leidenſchaften, ob gleich ihre Gegenſtände unterſchieden ſind, müſſen hier ſowohl, ja noch ſorgfältiger, als auf dem Theater, erreget werden. Die Andacht ſetzet ihnen nur hier die Gränzen. Ein Componiſt, der in der Kirche nicht rühren kann, wo er eingeſchränkter iſt, wird daſſelbe auf dem Theater, wo er mehrere Freyheit hat,

Digitized by Google

gewiß noch weniger zu thun vermögend ſeyn. Wer aber ungeachtet einiges Zwanges ſchon zu rühren weiß, von dem kann man ſich, wenn er völlige Freyheit hat, noch viel ein mehrers verſprechen. Würde alſo wohl die ſchlechte Ausführung der Kirchenmuſiken, an vielen Orten, ein hinreichender Bewegungsgrund ſeyn können, ſo gleich alle Kirchenmuſiken, als etwas ungefälliges zu verwerfen?

23. §.

Die **theatraliſche Muſik** beſteht entweder aus **Opern**, oder **Paſtoralen**, (Schäferſpielen,) oder **Zwiſchenſpielen**, (Intermezzen.) Die Opern ſind entweder wirkliche Trauerſpiele, oder Trauerſpiele mit einem frölichen Ende, welche den Tragikomödien ähnlich ſind. Ob wohl eine jede Gattung der theatraliſchen Stücke ihre eigene und beſondere Schreibart erfodert: ſo bedienen ſich doch die Componiſten mehrentheils, um ihren Einfällen völlig den Zügel zu laſſen, hierinn vieler Freyheit; welche ſie aber deſſen ungeachtet nicht von den Pflichten, ſich ſowohl an die Worte, als an die Eigenſchaften und den Zuſammenhang der Sache zu binden, frey ſprechen kann.

24. §.

Wer die Muſik einer Oper gründlich beurtheilen will, muß unterſuchen: ob die Sinfonie entweder mit dem Inhalte des ganzen Stückes, oder mit dem erſten Acte, oder zum wenigſten mit der erſten Scene einen Verhalt habe, und die Zuhörer in den Affect, welchen die erſte Handlung in ſich hat, er ſey zärtlich, oder traurig, oder luſtig, oder heroiſch, oder wütend, u. d. m. zu verſetzen vermögend ſey.* Es iſt zu beobachten: ob das Recitativ natürlich, ſprechend, ausdrückend, und für die Sänger weder zu tief, noch zu hoch geſetzet ſey; ob die Arien mit ſolchen Ritornellen verſehen ſeyn, die ſingend und ausdrückend ſind, um von der Folge, in der Kürze, einen Vorſchmack zu geben; nicht aber nach dem allgemeinen Schlendrian der welſchen Alltagscomponiſten, wo das Ritornell von einem, und das übrige von einem andern gemacht zu ſeyn ſcheint. Man gebe bey Beurtheilung einer Oper ferner Acht: ob die Arien ſingbar ſeyn, und dabey den Sängern Gelegenheit geben, ihre Fähigkeit zu zeigen; ob der Componiſt die Leidenſchaften, ſo wie es die Materie erfodert, ausgedrücket, eine jede von der andern wohl unterſchieden, und an ihren gehörigen Ort gebracht habe; ob er einen jeden Sänger, vom erſten bis zum letzten, ohne Partheylichkeit, nach ſeiner Rolle, Stimme, und Fähigkeit eingekleidet habe; ob er das Sylbenmaaß,

Digitized by Google

maaß, ſo wie es die Poeſie und die Ausſprache erfodert, gehörig beobachtet habe, oder ob er nur, wie es viele machen, ohne Noth, willkührlich damit verfahren ſey, und zuweilen lange Sylben in kurze, und kurze in lange verwandelt habe: wodurch die Worte nicht nur verſtümmelt werden, ſondern auch wohl gar eine andere Bedeutung bekommen. Dieſen Fehler findet man öfters bey ſolchen, von welchen man es am wenigſten vermuthen ſollte. Er entſteht entweder aus Nachläßigkeit; oder weil dem Componiſten nicht gleich, in der Eil, eine bequemere und den Worten gemäßere Melodie hat einfallen wollen; oder weil derſelbe die Sprache nicht verſtanden hat.** Bey Beurtheilung einer Oper hat man weiter zu beobachten: ob der Componiſt die Einſchnitte der Rede, in den Arien, und abſonderlich in den Recitativen wohl beobachtet habe; ob er ſich bey den Verſetzungen gewiſſer Wörter wohl gehütet habe, den Verſtand derſelben zu verdunkeln, oder gar das Gegentheil davon zu ſagen; ob die Arien, deren Text gewiſſe Actionen erfodert, ausdrückend, und ſo geſetzet ſeyn, daß die Sänger Zeit und Gelegenheit haben, ihre Actionen mit Gemächlichkeit anzubringen; ob die Sänger aber auch nicht in mancher Arie, die einen heftigen Affect in ſich hält, entweder durch allzugeſchwindes Ausſprechen der Worte, wie ehedem bey den Deutſchen üblich war, zum Schnattern verleitet, oder durch allzulange, über jede Sylbe geſetzte, Noten, am lebhaften Vortrage der Worte, und an der Action gehindert werden; ob in dergleichen ſprechenden Arien, die Paſſagien der Singſtimme, welche gar nicht dahin gehören, und das Feuer der Action hemmen, vermieden worden. Man ſuche endlich zu erforſchen: ob der Componiſt, in Anſehung des Zuſammenhanges der ganzen Sache überhaupt, eine jede Arie an ihren rechten Ort geſetzet, und damit nicht etliche Arien in einerley Tone oder Tactart gleich auf einander folgen möchten, die verſchiedenen Ton- und Tactarten, den Worten gemäß, zu vermiſchen geſuchet habe; ob er den Hauptcharakter des Stückes, vom Anfange bis zum Ende unterhalten, auch eine proportionirliche Länge dabey beobachtet habe; ob zuletzt die meiſten Zuhörer durch die Muſik gerühret, und in die im Schauſpiele vorgeſtellten Leidenſchaften verſetzt werden, ſo daß ſie endlich, mit einer Begierde die Oper öfters zu hören, den Schauplatz verlaſſen. Finden ſich alle bisher erzählten guten Eigenſchaften in einer Oper beyſammen: ſo kann eine ſolche Oper für ein Meiſterſtück gehalten werden.

* ſ. hiervon mit mehrerem den 43. §. dieſes Hauptſtücks.

Digitized by Google

** Unter andern findet man in einer gewiſſen Serenate: la Vittoria d'Imeneo benennet, welche 1750. in Italien neu iſt aufgeführt worden, ſo wie in den übrigen Werken ihres Verfaſſers, bewunderuswürdige Beyſpiele dieſes Fehlers; und zwar von der Feder eines Welſchen, der entweder ſeiner eigenen Mutterſprache nicht mächtig zu ſeyn, oder zum wenigſten auf den Sinn der Wörter, und auf deſſen Ausdruck, gar ſelten Acht zu haben ſcheint.

25. §.

Bey Beurtheilung der Arien insbeſondere aber, wird ſich deſſen ungeachtet doch noch mancher betrügen können: weil die meiſten immer nur nach ihrer eigenen Empfindung urtheilen, und allein diejenigen Arien für die beſten halten, welche ihnen vorzüglich gefallen. Die Einrichtung einer Oper erfodert aber, daß um des Zuſammenhanges des Ganzen willen, nicht alle Arien von gleicher Beſchaffenheit oder Stärke, ſondern von verſchiedener Art und Natur ſeyn müſſen. Die erſten von den recitirenden Perſonen müſſen, nicht nur in Anſehung der Poeſie, ſondern auch der Muſik, vor den letztern einigen Vorzug behalten. Denn gleich wie ein Gemälde, welches aus lauter gleichförmigen ſchönen Figuren beſteht, das Auge nicht ſo einnimmt und reizet, als wenn etliche Figuren von geringerer Schönheit mit darunter vorkommen: ſo bekömmt auch oftmals eine Hauptarie nur alsdenn erſt ihren rechten Glanz, wenn ſie zwiſchen zwo geringere eingeflochten wird. Nachdem die Gemüthsbeſchaffenheiten der Zuhörer unterſchieden ſind, nachdem wird auch ihr Geſchmack an den Arien unterſchieden ſeyn. Einem wird dieſe, einem andern jene Arie am beſten gefallen. Man darf ſich alſo gar nicht wundern, wenn dem einem dasjenige gefällt, woran der andere gar nichts angenehmes findet; und wenn folglich die Beurtheilung eines Stückes, und beſonders einer Oper, ſo verſchieden und ungewiß ausſchlägt.

26. §.

Wenn man eine Singmuſik, welche zu gewiſſen Abſichten, entweder für die Kirche, oder für das Theater verfertiget worden iſt, und nun in der Kammer aufgeführet wird, beurtheilen will; hat man groſſer Behutſamkeit von nöthen. Die Umſtände, welche damit an dem Orte ihrer Beſtimmung verknüpft geweſen ſind, die verſchiedene Art des Vortrages und der Ausführung, ſowohl in Anſehung der Sänger, als der Inſtrumentiſten, ingleichen, ob man das ganze Werk in ſeinem vollkommenen Zuſammenhange, oder nur ſtückweiſe etwas davon höret, tragen ſowohl zu einem guten, als zu einem

Digitized by Google

nem ſchlechten Erfolge, ſehr viel bey. Eine Arie mit Action, welche auf dem Theater einen beſondern Eindruck gemacht hat, wird in der Kammer bey weitem nicht ſo gefallen, als auf dem Theater: denn hier mangelt eines der weſentlichen Stücke derſelben, nämlich die Action, und die damit verbundenen Urſachen derſelben: es wäre denn, daß man durch Erinnerung dieſer Dinge, ſich noch eine lebhafte Vorſtellung davon zu machen wüßte. Eine andere Arie hingegen, deren Worte eben nichts beſonders ausdrücken, die aber doch einen gefälligen, und für den Sänger vortheilhaften Geſang in ſich hat, auch von demſelben auf eine gute Art vorgetragen wird, iſt vermögend, die vorerwähnte Arie, in der Kammer, zu unterdrücken, und bey den Zuhörern einen Vorzug zu erhalten. Hierbey kann man nun wohl ſagen, daß die letztere mehr, als die erſtere gefalle; nicht aber, daß ſie deswegen beſſer ſey. Denn bey den Arien muß man nicht ſowohl auf den Geſang allein, als vielmehr auch auf die Worte, und derſelben Ausdruck ſehen. Ein Arie mit ſtarker Action muß über dieſes mehr ſprechend als ſingend ſeyn, und erfodert folglich einen guten Sänger der zugleich ein guter Acteur iſt; wie nicht weniger auch einen erfahrnen Componiſten.

27. §.

Wird aber eine **Serenate** oder **Cantate** ausdrücklich für die **Kammer** geſetzet: ſo pflegt dieſer Kammerſtyl ſowohl vom Kirchen= als vom Theaterſtyle unterſchieden zu werden. Der Unterſchied beſteht darinne, daß der Kammerſtyl mehr Lebhaftigkeit und Freyheit der Gedanken erfodert, als der Kirchenſtyl; und weil keine Action dabey ſtatt findet, mehr Ausarbeitung und Kunſt erlaubet, als der Theaterſtyl. Die **Madrigale**, welche, nach Art der Pſalmen, mit vielen Singſtimmen, mehrentheils ohne Inſtrumente, arbeitſam ausgeführte Singſtücke ſind, haben auch in der Kammer ihren Platz. Nichtweniger gehören hierher die **Duetten** und **Terzetten ohne Inſtrumente**, und die **Solocantaten.**

28. §.

Wenn man eine **Inſtrumentalmuſik** recht beurtheilen will; muß man nicht nur von den Eigenſchaften eines jeden Stücks, welches dabey vorkömmt, ſondern auch von den Inſtrumenten ſelbſt, wie ſchon oben geſagt worden, eine genaue Kenntniß haben. Es kann ein Stück, an und für ſich, ſowohl dem guten Geſchmacke, als den Regeln der Compoſition gemäß, und alſo gut geſetzet ſeyn; dem Inſtrumente aber zuwider laufen. Im Gegentheile kann ein Stück dem Inſtrumente zwar ge=

Digitized by Google

mäß, an ſich ſelbſt aber nichts nütze ſeyn. Die Singmuſik hat gewiſſe Vortheile, deren die Inſtrumentalmuſik entbehren muß. Bey jener gereichen die Worte, und die Menſchenſtimme, den Componiſten, ſowohl in Anſehung der Erfindung, als der Ausnahme, zum größten Vortheile. Die Erfahrung giebt dieſes handgreiflich; wenn man Arien, in Ermangelung der Menſchenſtimme, auf einem Inſtrumente ſpielen höret. Die Inſtrumentalmuſik ſoll ohne Worte, und ohne Menſchenſtimmen, eben ſowohl gewiſſe Leidenſchaften ausdrücken, und die Zuhörer aus eine in die andere verſetzen, als die Vocalmuſik. Soll aber dieſes gehörig bewerkſtelliget werden, ſo dürfen, um den Mangel der Worte und der Menſchenſtime zu erſetzen, weder der Componiſt, noch der Ausführer hölzerne Seelen haben.

29. §.

Die vornehmſten Stücke der Inſtrumentalmuſik, wobey die Singſtimmen nichts zu thun haben, ſind: das **Concert**, die **Ouvertüre**, die **Sinfonie**, das **Quatuor**, das **Trio**, und das **Solo**. Unter dieſen giebt es immer zweyerley Arten, des Concerts, des Trio, und des Solo. Man hat Concerti groſſi, und Concerti da camera. Die Trio ſind entweder, wie man ſagt, gearbeitet, oder galant. Eben ſo verhält es ſich mit den Solo.

30. §.

Die Concerten haben ihren Urſprung von den Italiänern. **Torelli** ſoll die erſten gemacht haben. Ein **Concerto groſſo** beſteht aus einer Vermiſchung verſchiedener concertirender Inſtrumente, allwo immer zwey oder mehrere Inſtrumente, deren Anzahl ſich zuweilen wohl auf acht und noch drüber erſtrecket, mit einander concertiren. Bey einem **Kammerconcert** hingegen befindet ſich nur ein einziges concertirendes Inſtrument.

31. §.

Die Eigenſchaften eines **Concerto groſſo** erfodern, in einem jeden Satze deſſelben: 1) ein prächtiges Ritornell zum Anfange, welches mehr harmoniſch, als melodiſch, mehr ernſthaft, als ſcherzhaft, und mit Uniſon vermiſchet ſey; 2) eine geſchickte Vermiſchung der Nachahmungen in den concertirenden Stimmen; ſo daß das Ohr bald durch dieſe, bald durch jene Inſtrumente, unvermuthet überraſchet werde. 3) Dieſe Nachahmungen müſſen aus kurzen und gefälligen Gedanken beſtehen. 4) Das Brillante muß mit dem Schmeichelnden immer abwechſeln. 5) Die mit-

telſten Tuttiſätze müſſen kurz gefaſſet ſeyn. 6) Die Abwechſelungen der concertirenden Inſtrumente müſſen dergeſtalt eingetheilet ſeyn, daß nicht eines zu viel, und das andere zu wenig gehöret werde. 7) Dann und wann muß nach einem Trio, ein kurzes Solo, von einem und dem andern Inſtrumente, mit eingeflochten werden. 8) Vor dem Schluſſe müſſen die Inſtrumente eine kurze Wiederholung deſſen, ſo ſie Anfangs gehabt haben, machen, und das letzte Tutti muß 9) mit den erhabenſten und prächtigſten Gedanken aus dem erſten Ritornell, ſich endigen. Ein ſolches Concert erfodert ein zahlreiches Accompagnement, einen großen Ort, eine ernſthafte Ausführung, und eine mäßige Geſchwindigkeit.

32. §.

Der **Concerte** mit einem concertirenden Inſtrumente, oder der ſogenannten **Kammerconcerte**, giebt es gleichfalls zwo Gattungen. Einige verlangen, ſo wie das Concerto groſſo, ein ſtarkes, die andern aber ein ſchwaches Accompagnement. Wird ſolches nicht beobachtet, ſo thut weder eins noch das andere ſeine gehörige Wirkung. Aus dem erſten Ritornell kann man abnehmen, von was für einer Gattung das Concert ſey. Alles was ernſthaft, prächtig, und mehr harmoniſch, als melodiſch geſetzet, auch mit vielem Uniſon untermiſchet iſt; wobey die Harmonie ſich nicht zu Achttheilen oder Viertheilen, ſondern zu halben oder ganzen Tacten verändert; deſſen Accompagnement muß ſtark beſetzt werden. Was aber aus einer flüchtigen, ſcherzhaften, luſtigen oder ſingenden Melodie beſteht, und geſchwinde Veränderungen der Harmonie machet; thut mit einem ſchwach beſetzten Accompagnement beſſere Wirkung, als mit einem ſtarken.

33. §.

Ein ernſthaftes, oder für das Große geſetztes einfaches Concert verlangt **im erſten Satze:** 1) ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell; 2) einen gefälligen und begreiflichen Geſang; 3) richtige Imitationen. 4) Die beſten Gedanken des Ritornells können zergliedert, und unter oder zwiſchen die Solo vermiſchet werden. 5) Die Grundſtimme muß wohlklingend, und baßmäßig ſeyn. 6) Man mache nicht mehr Mittelſtimmen, als es die Hauptſtimme erlaubet: denn es thut oftmals beſſere Wirkung, wenn man die Hauptſtimmen verdoppelt; als wenn man die Mittelſtimmen hinein zwingt. 7) Die Bewegungen der Grundſtimme und der Mittelſtimmen dürfen die Hauptſtimme,

Digitized by Google

weder an ihrer Lebhaftigkeit verhindern, noch ſie übertäuben oder unterdrü-cken. 8) Im Ritornell muß man eine proportionirliche Länge beobachten. Es muß daſſelbe wenigſtens aus zweenen Haupttheilen beſtehen. Der zweyte Theil davon, muß, weil man ihn am Ende des Satzes wiederholet, und damit ſchließet, mit den ſchönſten und prächtigſten Gedanken ausgekleidet werden. 9) Sofern der Anfangsgedanke vom Ritornell nicht ſingend, noch zum Solo bequem genug iſt: ſo muß man einen neuen Gedanken, welcher jenem ganz entgegen iſt, einführen, und mit den Anfangsgedanken dergeſtalt verbinden, daß man nicht bemerken könne, ob ſolches aus Noth, oder mit gutem Bedachte geſchehen ſey. 10) Die Soloſätze müſſen theils ſingend ſeyn, theils muß das Schmeichelnde mit brillanten, melodiſchen, und harmoniſchen, dem Inſtrumente aber gemäßen Paſſagien, untermiſchet, auch, um das Feuer bis ans Ende zu unterhalten, mit kurzen, lebhaften, und prächtigen Tuttiſätzen abgewechſelt werden. 11) Die concertirenden oder Soloſätze dürfen nicht zu kurz, die mittelſten Tutti hingegen, nicht zu lang ſeyn. 12) Das Accompagnement unter dem Solo muß nicht ſolche Bewegungen haben, welche die concertirende Stimme verdunkeln könnten; es muß vielmehr immer wechſelsweiſe bald aus vielen, bald aus wenigen Stimmen beſtehen: damit die Hauptſtimme dann und wann Luft bekomme, ſich mit mehrerer Freyheit hervor zu thun. Licht und Schatten muß überhaupt immer unterhalten werden. Wenn es die Paſſagien leiden, oder man ſie ſolchergeſtalt zu erfinden weiß, daß die begleitenden Stimmen darunter etwas bekanntes aus dem Ritornell anbringen können: ſo thut es eine gute Wirkung. 13) Man muß immer eine richtige und natürliche Modulation beobachten, und keine allzufremde Tonart, welche das Gehör beleidigen könnte, berühren. 14) Das Metrum, auf welches man in der Setzkunſt überhaupt ein genaues Augenmerk zu richten hat, muß auch hier genau beobachtet werden. Die Cäſur, oder die Einſchnitte der Melodie, dürfen im gemeinen geraden Tacte nicht auf das zweyte oder vierte Viertheil, und im Tripeltacte nicht auf den dritten oder fünften Tact fallen. Man muß das Metrum, ſo wie man es angefangen hat, es ſey zu ganzen oder halben Tacten, oder im Tripeltacte zu zween, vier, oder acht Tacten, zu unterhalten ſuchen: weil auſſerdem die künſtlichſte Compoſition mangelhaft wird. Im Tripeltacte wird, bey einem Arioſo, wenn in demſelben die Melodie öftere Abſchnitte leidet, die Cäſur zu drey und zween Tacten nach einander zugelaſſen. 15) Die Paſſagien darf man durch die Transpoſition, nicht

in

Digitized by Google

in einerley Art bis zum Ekel verfolgen: man muß vielmehr zu rechter Zeit unvermerkt abbrechen, und ſie verkürzen. 16) Am Ende darf man ſich nicht übereilen, oder zu kurz abſchnappen: man muß daſſelbe vielmehr wohl zu befeſtigen ſuchen. Man darf nicht mit lauter neuen Gedanken ſchließen: man muß vielmehr die gefälligſten Gedanken von dem, was vorher gehöret worden, im letzten Soloſatze wiederholen. 17) Endlich muß man im letzten Tutti, mit dem zweyten Theile vom erſten Ritornell, das Allegro, ſo kurz als möglich iſt, beſchließen.

34. §.

Zu dem erſten Satze eines prächtigen Concerts, ſchicken ſich nicht alle Tactarten. Soll derſelbe lebhaft ſeyn; ſo kann man den gemeinen geraden Tact, wo die geſchwindeſten Noten aus Sechzehntheilen beſtehen, darzu nehmen; und die Cäſur auf den zweyten Theil des Tactes fallen laſſen. Soll gedachter erſter Theil zugleich prächtig ſeyn: ſo erwähle man ein längeres Metrum, deſſen Cäſur allemal einen ganzen Tact einnimmt, und nur auf den Niederſchlag des Tactes fällt. Soll ein dergleichen erſter Satz aber ernſthaft und prächtig ſeyn: ſo kann man, in der gemeinen geraden Tactart, eine Bewegung von mäßigerer Geſchwindigkeit, wo die geſchwindeſten Noten aus Zwey und dreyßigtheilen beſtehen können, und die Cäſur auf den zweyten Theil des Tactes fällt, dazu erwählen. Die zweygeſchwänzeten punctirten Noten werden hier zur Pracht des Ritornells ein Vieles beygetragen. Mit dem Worte: Allegretto, kann man die Bewegung beſtimmen. Dieſe Art Noten kann man auch im gemäßigten Allabrevetacte ſchreiben. Man muß nur die Achttheile in Viertheile, die Sechzehntheile in Achttheile, und die Zwey- und dreyßigtheile in Sechzehntheile verwandeln. Die Cäſur aber kann alsdenn allemal auf den Anfang eines jeden Tactes fallen. Der ordentliche Allabrevetact, deſſen geſchwindeſte Noten aus Achttheilen beſtehen, iſt wie der Zweyviertheiltact anzuſehen, und ſchicket ſich deswegen beſſer zum letzten, als zum erſten Satze: weil er, wenn man nicht immer gebunden und vollſtimmig darinne arbeitet, mehr Gefälliges als Prächtiges ausdrücket. Der Tripeltact wird überhaupt wenig zum erſten Satze gebrauchet: es wäre denn der Dreyviertheiltact, mit Sechzehntheilen vermiſchet; wobey die Bewegungen der Mittelſtimmen und der Grundſtimme aus Achttheilen beſtünden, und die Harmonie ſich mehrentheils nur zu ganzen Tacten änderte.

Digitized by Google

35. §.

Das Adagio muß ſich überhaupt, im muſikaliſchen Reimgebäude, in der Tactart, und in der Tonart, vom erſten Allegro unterſcheiden. Geht das Allegro aus einer der größern Tonarten, z. E. aus dem C dur: ſo kann das Adagio, nach Belieben, aus dem C moll, E moll, A moll, F dur, G dur, oder auch G moll geſetzet werden. Geht aber das erſte Allegro aus einer der kleinern Tonarten, z. E. aus dem C moll: ſo kann das Adagio entweder aus dem Es dur, oder F moll, oder G moll, oder As dur geſetzet werden. Dieſe Folgen der Tonarten auf einander ſind die natürlichſten. Das Gehör wird dadurch niemals beleidiget; und dieſer Verhalt gilt bey allen Tonarten, ſie mögen Namen haben, wie ſie wollen. Wer aber den Zuhörer auf eine empfindliche und unangenehme Art überraſchen will: dem ſteht es frey, außer dieſen Tonarten, ſolche zu wählen, die ihm nur allein Vergnügen machen können. Zum wenigſten wird große Behutſamkeit dabey erfodert.

36. §.

Um die Leidenſchaften zu erregen, und wieder zu ſtillen, giebt das Adagio mehr Gelegenheit an die Hand, als das Allegro. In vorigen Zeiten wurde das Adagio mehrentheils ſehr trocken und platt, und mehr harmoniſch als melodiſch geſetzet. Die Componiſten überließen den Ausführern das, was von ihnen erfodert wurde, nämlich die Melodie ſingbar zu machen: welches aber, ohne vielen Zuſatz von Manieren, nicht wohl angieng. Es war alſo damals viel leichter ein Adagio zu ſetzen, als zu ſpielen. Wie nun leicht zu erachten iſt, daß ein ſolches Adagio nicht allemal das Glück gehabt hat, in geſchickte Hände zu fallen; und daß die Ausführung ſelten ſo gelungen iſt, als es der Verfaſſer hätte wünſchen mögen: ſo iſt aus ſolchem Uebel das Gute gefloßen, daß man ſeit einigen Zeiten angefangen hat, das Adagio mehr ſingend zu ſetzen. Hierdurch erlanget der Componiſt mehr Ehre: und der Ausführer brauchet weniger Kopfbrechens: das Adagio ſelbſt aber kann nicht auf ſo vielerley Art, wie ehedem oft geſchah, verſtellet oder verſtümmelt werden.

37. §.

Weil aber das Adagio, unter den der Muſik nicht kundigen Zuhörern, gemeiniglich nicht ſo viele Liebhaber findet, als das Allegro: ſo muß der Componiſt ſolches, auch denen in der Muſik nicht erfahrenen Zuhörern, auf alle mögliche Weiſe gefällig zu machen ſuchen. Er hat vornehmlich folgende Regeln dabey wohl zu beobachten. Er muß ſich 1) ſowohl in den

Ritor=

Digitized by Google

Ritornellen, als in den Soloſätzen, der möglichſten Kürze befleißigen. 2) Das Ritornell muß melodiſch, harmoniös und ausdrückend geſetzet ſeyn. 3) Die Hauptſtimme muß einen ſolchen Geſang haben, der zwar einigen Zuſatz von Manieren leidet; doch aber auch ohne denſelben gefallen kann. 4) Der Geſang von der Hauptſtimme muß, mit den dazwiſchen vermiſchten Tuttiſätzen, concertiren. 5) Dieſer Geſang muß eben ſo rührend und ausdrückend geſetzet werden, als wenn Worte darunter gehöreten. 6) Dann und wann muß etwas vom Ritornell angebracht werden. 7) Man darf nicht in allzuviele Tonarten ausweichen; als welches an der Verkürzung am meiſten hinderlich iſt. 8) Das Accompagnement unter dem Solo muß mehr platt, als figuriret ſeyn: damit die Hauptſtimme nicht gehindert werde, Auszierungen zu machen; ſondern völlige Freyheit behalte, mit Beurtheilung, und auf eine vernünftige Art, viel oder wenig Manieren anzubringen. Endlich muß man 9) das Adagio durch ein ſolches Beywort zu charakteriſiren ſuchen, welches den darinne enthaltenen Affect deutlich ausdrücket: damit man das erforderliche Tempo leicht errathen könne.

38. §.

Das letzte Allegro eines Concerts muß ſich nicht nur in der Art und Natur, ſondern auch in der Tactart, vom erſten Satze ſehr unterſcheiden. So ernſthaft das erſte ſeyn ſoll; ſo ſcherzhaft und luſtig muß hingegen das letztere ſeyn. Dieſe nachbenannten Tactarten, als: 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 Tact, können hierbey gute Dienſte thun. Niemals müſſen in einem Concert alle drey Sätze in einerley Tactart geſetzet werden; ſondern wenn die erſten zweene Sätze in geraden Tacte ſtehen: ſo muß der letzte im Tripeltacte geſetzet ſeyn. Iſt aber der erſte im geraden, und der zweyte im Tripeltacte: ſo kann der letzte ſowohl im Tripel- als im Zweyviertheiltacte geſetzet werden. Niemals aber darf er im gemeinen geraden Tacte ſtehen: weil dieſer zu ernſthaft wäre, und ſich alſo eben ſo wenig zum letzten Satze ſchicken würde, als der Zweyviertheil- oder ein geſchwinder Tripeltact bey dem erſten Satze eine gute Wirkung thun würde. Es dürfen auch nicht alle drey Sätze ihren Anfang in eben demſelben Tone nehmen: ſondern wenn die Oberſtimme bey dem einen im Grundtone anfängt; kann ſie bey dem andern in der Terze, und bey dem dritten mit der Quinte anfangen. Der letzte Satz geht zwar aus der Tonart des erſten: doch muß man in Anſehung der Modulationen ſich hüten,

daß man im letzten Satze die Tonarten nicht ſo nach einander berühre, wie im erſten Satze geſchehen iſt: um die Aehnlichkeit zu vermeiden.

39. §.

Im letzten Satze muß überhaupt 1) das Ritornell kurz, luſtig, feurig, doch dabey etwas tändelnd ſeyn. 2) Die Hauptſtimme muß einen gefälligen, flüchtigen und leichten Geſang haben. 3) Die Paſſagien müſſen leicht ſeyn, damit man nicht an der Geſchwindigkeit gehindert werde. Mit den Paſſagien im erſten Satze aber, dürfen ſie keine Aehnlichkeit haben. Z. E. Wenn die im erſten Satze aus gebrochenen oder harpeggirten Noten beſtehen; ſo können die im letztern Satze ſtufenweiſe gehen, oder rollend ſeyn. Oder wenn im erſten Satze Triolen ſind; ſo können die Paſſagien im letzten Satze aus gleichen Noten beſtehen: und ſo das Gegentheil. 4) Das Metrum muß auf das ſtrengſte beobachtet werden. Denn je kürzer und geſchwinder die Tactarten ſind: je empfindlicher iſt es, wenn dawider gehandelt wird. Die Cäſur muß alſo im $\frac{2}{4}$= und im geſchwinden $\frac{3}{4}$= $\frac{3}{8}$= und $\frac{6}{8}$ Tacte allezeit auf den Anfang des zweyten Tacts, die Haupteinſchnitte aber, auf den vierten und achten Tact fallen. 5) Das Accompagnement darf nicht zu vollſtimmig oder überhäufet ſeyn. Es muß vielmehr aus ſolchen Noten beſtehen, welche die begleitenden Stimmen, ohne große Bewegung oder Mühſamkeit, heraus bringen können: weil der letzte Satz gemeiniglich ſehr geſchwind geſpielet wird.

40. §.

Um auch bey einem Concert eine **proportionirliche Länge** zu beobachten; kann man die Uhr dabey zu Rathe ziehen. Wenn der erſte Satz die Zeit von fünf Minuten, das Adagio fünf bis ſechs Minuten, und der letzte Satz drey bis vier Minuten einnimmt: ſo hat das ganze Concert ſeine gehörige Länge. Es iſt überhaupt ein größerer Vortheil, wenn die Zuhörer ein Stück eher zu kurz, als zu lang finden.

41. §.

Wer nun ein ſolches Concert zu machen weis, dem wird es nicht ſchwer fallen, auch ein ſcherzhaftes und **kleines** tändelndes **Kammerconcert** zu verfertigen. Es würde alſo unnöthig ſeyn, hiervon beſonders zu handeln.

42. §.

Eine **Ouvertüre**, welche zum Anfange einer Oper geſpielet wird, erfordert einen prächtigen und gravitätiſchen Anfang, einen brillanten,

wohl=

wohl ausgearbeiteten Hauptſatz, und eine gute Vermiſchung verſchiedener Inſtrumente, als Hoboen, Flöten, oder Waldhörner. Ihr Urſprung kömmt von den Franzoſen her. **Lülly** hat davon gute Muſter gegeben. Doch haben ihn einige deutſche Componiſten, unter andern vornehmlich **Händel** und **Telemann**, darinne weit übertroffen. Es geht den Franzoſen mit ihren Ouvertüren faſt, wie den Italiänern mit ihren Concerten. Nur iſt, wegen der guten Wirkung, welche die Ouvertüren thun, zu bedauern, daß ſie in Deutſchland nicht mehr üblich ſind.

43. §.

Die italiäniſchen **Sinfonien**, welche mit den Ouvertüren gleiche Abſicht haben, erfodern zwar, in Anſehung der Pracht, eben dieſelben Eigenſchaften. Da aber die meiſten von ſolchen Componiſten verfertiget werden, die ihren Geiſt mehr in der Sing- als Inſtrumentalmuſik geübet haben; ſo giebt es bis itzo nur noch ſehr wenige Sinfonien, die alle Vollkommenheiten beſitzen, und deswegen zu einem guten Muſter dienen könnten. Es ſcheint zuweilen, als wenn es die Operncomponiſten bey Verfertigung der Sinfonien ſo macheten, wie die Maler bey Ausarbeitung eines Conterfeyes; als welche ſich der übrig gebliebenen Farben bedienen, um die Luft, oder das Gewand damit auszumalen. Indeſſen ſollte doch billig eine Sinfonie, wie oben ſchon gedacht worden, einigen Zuſammenhang mit dem Inhalte der Oper, oder zum wenigſten mit dem erſten Auftritte derſelben haben; und nicht allezeit mit einem luſtigen Menuet, wie mehrentheils geſchieht, ſchließen. Ich bin zwar nicht willens hiervon ein Muſter vorzuſchreiben: weil man nicht alle Umſtände, die bey dem Anfange einer jeden Oper vorkommen können, in eine Claſſe bringen kann. Deſſen ungeachtet glaube ich doch, daß hierinne ſehr leicht ein Mittel zu finden wäre. Es iſt ja eben nicht nothwendig, daß eine Sinfonie vor einer Oper allezeit aus drey Sätzen beſtehen müſſe: man könnte ja auch wohl mit dem erſten oder zweyten Satze ſchließen. Z. E. Der erſte Auftritt hielte heroiſche oder andere feurige Leidenſchaften in ſich: ſo könnte der Schluß der Sinfonie mit dem erſten Satze geſchehen. Kämen traurige oder verliebte Affecten darinne vor: ſo könnte man mit dem zweyten Satze aufhören. Hielte aber der erſte Auftritt gar keine beſondern Affecten in ſich, ſondern dieſe kämen erſt in der Folge der Oper, oder am Ende vor: ſo könnte man mit dem dritten Satze der Sinfonie ſchließen. Auf ſolche Art hätte man Gele-

Digitized by Google

genheit, einen jeden Satz der Sache gemäß einzurichten. Die Sinfonie aber bliebe doch noch auch zu andern Abſichten brauchbar.

44. §.

Ein **Quatuor**, oder eine Sonate mit drey concertirenden Inſtrumenten, und einer Grundſtimme, iſt eigentlich der Probierſtein eines ächten Contrapunctiſten; aber auch eine Gelegenheit, wobey mancher, der in ſeiner Wiſſenſchaft nicht recht gegründet iſt, zu Falle kommen kann. Der Gebrauch davon iſt noch niemals ſehr gemein geworden; folglich kann er auch nicht allen ſo gar bekannt ſeyn. Es iſt zu befürchten, daß endlich dieſe Art von Muſik das Schickſal der verlohrenen Künſte werde erfahren müſſen. Zu einem guten Quatuor gehöret: 1) ein reiner vierſtimmiger Satz; 2) ein harmoniſcher guter Geſang; 3) richtige und kurze Imitationen; 4) eine mit vieler Beurtheilung angeſtellete Vermiſchung der concertirenden Inſtrumente; 5) eine recht baßmäßige Grundſtimme; 6) ſolche Gedanken, die man mit einander umkehren kann, nämlich, daß man ſowohl darüber, als darunter bauen könne; wobey die Mittelſtimmen zum wenigſten einen leidlichen, und nicht misfälligen Geſang behalten müſſen. 7) Man muß nicht bemerken können, ob dieſe oder jene Stimme den Vorzug habe. 8) Eine jede Stimme muß, wenn ſie pauſiret hat, nicht als eine Mittelſtimme, ſondern als eine Hauptſtimme, mit einem gefälligen Geſange wieder eintreten: doch iſt dieſes nicht von der Grundſtimme, ſondern nur von den dreyen concertirenden Oberſtimmen zu verſtehen. 9) Wenn eine Fuge vorkömmt; ſo muß dieſelbe, mit allen vier Stimmen, nach allen Regeln, meiſterhaft, doch aber dabey ſchmackhaft ausgeführet ſeyn.

Sechs gewiſſe Quatuor für unterſchiedene Inſtrumente, meiſtentheils Flöte, Hoboe, und Violine, welche Herr **Telemann** ſchon vor ziemlich langer Zeit geſetzet hat, die aber nicht in Kupfer geſtochen worden ſind, können, in dieſer Art von Muſik, vorzüglich ſchöne Muſter abgeben.

45. §.

Ein **Trio** erfodert zwar nicht eine ſo mühſame Arbeit, als ein Quatuor; doch aber von Seiten des Componiſten faſt eben dieſelbe Wiſſenſchaft, wenn es anders von der rechten Art ſeyn ſoll. Doch hat es dieſes voraus, daß man darinne galantere und gefälligere Gedanken anbringen kann, als im Quatuor: weil eine concertirende Stimme weniger iſt. Es muß alſo in einem Trio 1) ein ſolcher Geſang erfunden werden, der

eine

Digitized by Google

eine ſingende Nebenſtimme leidet. 2) Der Vortrag beym Anfange eines jeden Satzes, beſonders aber im Adagio, darf nicht zu lang ſeyn: weil ſolches bey der Wiederholung, ſo die zweyte Stimme machet, es ſey in der Quinte, oder in der Quarte, oder im Einklange, leichtlich einen Ueberdruß erwecken könnte. 3) Keine Stimme darf etwas vormachen, welches die andere nicht nachmachen könnte. 4) Die Imitationen müſſen kurz gefaſſet, und die Paſſagien brillant ſeyn. 5) In Wiederholung der gefälligſten Gedanken muß eine gute Ordnung beobachtet werden. 6) Beyde Hauptſtimmen müſſen ſo geſetzet ſeyn, daß eine natürliche und wohlklingende Grundſtimme darunter ſtatt finden könne. 7) Soferne eine Fuge darinne angebracht wird, muß ſelbige, eben wie beym Quatuor, nicht nur nach den Regeln der Setzkunſt richtig, ſondern auch ſchmackhaft, in allen Stimmen ausgeführet werden. Die Zwiſchenſätze, ſie mögen aus Paſſagien oder andern Nachahmungen beſtehen, müſſen gefällig und brillant ſeyn. 8) Obwohl die Terzen- und Sextengänge in den beyden Hauptſtimmen eine Zierde des Trio ſind; ſo müſſen doch dieſelben nicht zum Misbrauche gemachet, noch bis zum Ekel durchgepeitſchet, ſondern vielmehr immer durch Paſſagien oder andere Nachahmungen unterbrochen werden. Das Trio muß endlich 9) ſo beſchaffen ſeyn, daß man kaum errathen könne, welche Stimme von beyden die erſte ſey.

46. §.

Ein Solo zu machen, hält man heutiges Tages für keine Kunſt mehr. Faſt ein jeder Inſtrumentiſt giebt ſich damit ab. Hat er ſelbſt keine Erfindung: ſo behilft er ſich mit entlehneten Gedanken. Fehlet es ihm an Kenntniß der Compoſitionsregeln: ſo läßt er ſich den Baß von einem andern dazu machen. Hierdurch kommen nun, anſtatt guter Muſter, viele Misgeburthen zum Vorſcheine.

47. §.

Es iſt eben nicht eine ſo gar leichte Sache, ein gutes Solo zu machen. Es giebt Componiſten, welche die Setzkunſt vollkommen verſtehen, auch in vollſtimmigen Werken glücklich ſind; aber ſchlechte Solo machen. Andern hingegen gerathen die Solo beſſer, als die vollſtimmigen Sachen. Glücklich iſt der, dem beydes gelingt. So wenig aber, um ein gut Solo zu ſetzen, eben nöthig iſt, alle die innerſten Geheimniſſe der Compoſition zu beſitzen: ſo wenig geht es auch an, ohne von der Harmonie

monie etwas zu verſtehen, was Geſcheides in dieſer Art zu Wege zu bringen.

48. §.

Soll ein Solo dem Componiſten und dem Ausführer Ehre machen, ſo muß: 1) das Adagio deſſelben an und vor ſich ſingbar und ausdrückend ſeyn. 2) Der Ausführer muß Gelegenheit haben, ſeine Beurtheilungskraft, Erfindung, und Einſicht zu zeigen. 3) Die Zärtlichkeit muß dann und wann mit etwas Geiſtreichem vermiſchet werden. 4) Man ſetze eine natürliche Grundſtimme, worüber leicht zu bauen iſt. 5) Ein Gedanke muß weder in demſelben Tone, noch in der Transpoſition, zu vielmal wiederholet werden: denn dieſes würde nicht nur den Spieler müde machen, ſondern auch den Zuhörern einen Ekel erwecken können. 6) Der natürliche Geſang muß zuweilen mit einigen Diſſonanzen unterbrochen werden, um bey den Zuhörern die Leidenſchaften gehörig zu erregen. 7) Das Adagio muß nicht zu lang ſeyn.

49. §.

Das erſte Allegro erfodert: 1) einen fließenden, an einander hangenden, und etwas ernſthaften Geſang; 2) einen guten Zuſammenhang der Gedanken; 3) brillante, und mit Geſange wohl vereinigte Paſſagien; 4) eine gute Ordnung in Wiederholung der Gedanken; 5) ſchöne ausgeſuchte Gänge zu Ende des erſten Theils, welche zugleich ſo eingerichtet ſeyn müſſen, daß man in der Transpoſition den letzten Theil wieder damit beſchließen könne. 6) Der erſte Theil muß etwas kürzer ſeyn, als der letzte. 7) Die brillanteſten Paſſagien müſſen in den letzten Theil gebracht werden. 8) Die Grundſtimme muß natürlich geſetzet ſeyn, und ſolche Bewegungen machen, welche immer eine Lebhaftigkeit unterhalten.

50. §.

Das zweyte Allegro kann entweder ſehr luſtig und geſchwind, oder moderat und arios ſeyn. Man muß ſich deswegen nach dem erſten richten. Iſt daſſelbe ernſthaft: ſo kann das letzte luſtig ſeyn. Iſt aber das erſte lebhaft und geſchwind: ſo kann das letzte moderat und arios ſeyn. In Anſehung der Verſchiedenheit der Tactarten, muß das, was oben von den Concerten geſaget worden iſt, auch hier beobachtet werden: damit nicht ein Satz dem andern ähnlich werde. Soll überhaupt ein Solo einem jeden gefallen; ſo muß es ſo eingerichtet ſeyn, daß die Gemüthsneigungen eines jeden Zuhörers darinne ihre Nahrung finden. Es muß weder durch-

durchgehends pur cantabel, noch durchgehends pur lebhaft ſeyn. So wie ſich ein jeder Satz von dem andern ſehr unterſcheiden muß; ſo muß auch ein jeder Satz, in ſich ſelbſt, eine gute Vermiſchung von gefälligen und brillanten Gedanken haben. Denn der ſchönſte Geſang kann, wenn vom Anfange bis zum Ende nichts anders vorkömmt, endlich einſchläfern: und eine beſtändige Lebhaftigkeit, oder lauter Schwierigkeit, machen zwar Verwunderung, ſie rühren aber nicht ſonderlich. Dergleichen Vermiſchung unterſchiedener Gedanken aber, iſt nicht nur beym Solo allein, ſondern vielmehr auch bey allen muſikaliſchen Stücken zu beobachten. Wenn ein Componiſt dieſe recht zu treffen, und dadurch die Leidenſchaften der Zuhörer in Bewegung zu bringen weis: ſo kann man mit Rechte von ihm ſagen, daß er einen hohen Grad des guten Geſchmacks erreichet, und, ſo zu ſagen, den muſikaliſchen Stein der Weiſen gefunden habe.

51. §.

Dieſes ſind nun die vornehmſten Eigenſchaften der Hauptgattungen muſikaliſcher Stücke, welche ſich bey jedem derſelben, nach ſeiner Art, finden müſſen, wenn es ein Kenner für gut und des Beyfalls würdig erklären ſoll. Es wird aber immer doch noch eine Anzahl von Zuhörern übrig bleiben, denen es nicht möglich ſeyn wird, ſo viel Einſicht in die Muſik zu erlangen, als deren nöthig iſt, um die bisher angeführeten Kennzeichen der Güte eines Stückes an demſelben bemerken zu können. Dergleichen Zuhörer müſſen ſich alſo nur an gewiſſe, nicht die Perſon der Ausführer, ſondern die Muſik überhaupt betreffende Nebenumſtände halten, welche einigermaßen auch ein Zeugniß von der Güte eines Stückes ablegen können. Sie werden am ſicherſten gehen, wenn ſie, bey großen Verſammlungen, (es müſſen aber ſolche Verſammlungen ſeyn, die aus keiner andern Abſicht, als nur um Muſik zu hören, angeſtellet ſind, und wo die Muſik nicht als ein bloßes Nebenwerk angeſehen wird, Verſammlungen, wo die Zuhörer ſowohl aus Kennern, als der Muſik Unkundigen beſtehen,) indem ein Stück geſungen oder geſpielet wird; auf die Minen und Geberden der Zuhörer Achtung geben, und zu bemerken ſuchen: ob nur einige, oder der größte Theil der Anweſenden zur Aufmerkſamkeit erwecket werde; ob einer dem andern ſeinen Gefallen oder Misfallen zu erkennen gebe; ob ſich einige den Ausführern der Muſik nähern, oder von ihnen entfernen; ob dabey geſchwiegen oder laut geſprochen werde; ob man mit dem Kopfe den Tact markire; ob man den Verfaſſer des Stücks zu wiſſen be-

Digitized by Google

gierig ſey; ob von den Anweſenden, wenn das Stück zu Ende iſt, ein Verlangen gezeiget werde, daſſelbe noch einmal zu hören. Endlich müſſen ſie auch ihrer eigenen Empfindung in etwas nachgehen, und unterſuchen, ob die angehörete Muſik ſie ſelbſt gerühret habe; wenn ſie auch gleich nicht allemal die Urſache davon ſagen können. Finden ſich nun alle die hier bemeldeten vortheilhaften Umſtände bey einer Muſik; ſo kann auch ein der Muſik nicht kundiger Zuhörer ſicher ſchlüßen, daß das Stück gut geſetzet, und gut ausgeführet worden ſey.

52. §.

Der **Unterſchied des Geſchmackes**, der ſich bey verſchiedenen Nationen, welche an den Wiſſenſchaften überhaupt Geſchmack finden, nicht ſowohl in Anſehung des Weſentlichen, als vielmehr des Zufälligen der Muſik, äußert, hat in die muſikaliſche Beurtheilung den größten Einfluß. Es iſt alſo nöthig, dieſen Unterſchied des Geſchmackes, in der Muſik, noch etwas weitläuftiger zu unterſuchen: ob ich gleich ſchon im Vorigen, an verſchiedenen Orten, wo es nöthig war, etwas davon angeführet habe.

53. §.

Jede Nation, die anders nicht zu den barbariſchen gehöret, hat zwar in ihrer Muſik etwas, das ihr vor andern vorzüglich gefällt: es iſt aber theils nicht ſo ſehr von andern unterſchieden, theils nicht von ſolcher Erheblichkeit, daß man es einer beſondern Aufmerkſamkeit würdig ſchätzen könnte. Zwey Völker in den neuern Zeiten aber, haben ſich beſonders, nicht nur um die Ausbeſſerung des muſikaliſchen Geſchmackes verdient gemacht, ſondern auch darinne, nach Anleitung ihrer angebohrnen Gemüthsneigungen, vorzüglich von einander unterſchieden. Dieſes ſind die **Italiäner**, und die **Franzoſen**. Andere Nationen haben dem Geſchmacke dieſer beyden Völker den meiſten Beyfall gegeben, und entweder dieſem, oder jenem nachzufolgen, und etwas davon anzunehmen, geſuchet. Hierdurch ſind die gedachten beyden Völker auch verleitet worden, ſich gleichſam zu eigenmächtigen Richtern des guten Geſchmackes in der Muſik aufzuwerfen: und weil niemand von den Ausländern lange Zeit nichts dawider einzuwenden gehabt hat; ſo ſind ſie gewiſſermaßen, einige Jahrhunderte hindurch, wirklich die muſikaliſchen Geſetzgeber geweſen. Von ihnen iſt hernach der gute Geſchmack in der Muſik auf andere Völker gebracht worden.

54. §. Daß

Digitized by Google

54. §.

Daß in den alten Zeiten, die Muſik, ſo wie die andern ſchönen Wiſſenſchaften, wenn wir nicht bis zu ihrem erſten Urſprunge zurück ſteigen wollen, von den Griechen auf die Römer gekommen ſey; daß ſie ferner nach dem Untergange der Pracht des alten Roms, lange Zeit faſt im Staube der Vergeſſenheit gelegen habe: iſt gewiß. Welche Nation aber zuerſt wieder angefangen habe, die Muſik dem Untergange zu entreiſſen, und in ihrer erneuerten Geſtalt wieder herzuſtellen: dieſes iſt vielem Streite unterworfen. Es würde indeſſen, bey einer recht genauen und eigentlichen Unterſuchung, der Ausſpruch vermuthlich zum Vortheile der Italiäner ausfallen müſſen. Freylich iſt eine lange Zeit dazu nöthig geweſen, um die Muſik zu derjenigen Annäherung der Vollkommenheit zu bringen, worinne ſie itzo ſteht. Es kann zu gewiſſen Zeiten dieſe, zu gewiſſen Zeiten aber eine andere Nation darinne etwas weiter fortgerücket, die andere aber ihr wieder nachgefolget ſeyn. Kaiſer Karl der Große ſchon, erkannte, bey ſeiner Anweſenheit in Rom, den welſchen Tonkünſtlern, zumal in Anſehung der Singkunſt, den Preiß zu; und ließ ſogar deren viele nach ſeinem Hofe kommen. Er bemühete ſich ſeine Muſik nach der Welſchen ihrer einzurichten.

55. §.

Man hat gegründete Urſache zu glauben, daß lange nach Kaiſer Karls des Großen Zeiten, die Muſik bey den Italiänern und Franzoſen, bey Weitem nicht ſo unterſchieden geweſen ſey, als itziger Zeit. Man weis, daß **Lülly**, welchen die Franzoſen faſt als einen muſikaliſchen Befehlshaber anſehen, und ſeinem Geſchmacke noch bis itzo durch ganz Frankreich Beyfall geben, ja denſelben, wenn etwan einige ihrer Landsleute davon abgehen wollen, ſorgfältig wieder herzuſtellen, und ungeändert im Schwange zu erhalten bemühet ſind, ein Welſcher geweſen iſt. Ich will zugeben, daß dieſer berühmte Mann, weil er ſehr jung nach Frankreich gekommen iſt, ſich der vorigen franzöſiſchen Muſik einiger maßen bequemet, und ihren Geſchmack angenommen habe. Niemand wird aber darthun können, daß es ihm möglich geweſen ſey, den ſeiner Nation eigenthümlichen Geſchmack, wovon er doch ſchon etwas in Welſchland begriffen hatte, oder zum wenigſten ſein Genie, gänzlich zu verläugnen. Alles wird darauf hinaus laufen, daß er den Geſchmack der einen Nation mit der andern ihrem vermiſchet habe. Da aber ſeit **Lüllys** Tode, der Geſchmack in der Muſik, wie jedermann bekannt iſt, bey den Italiänern

ſich immer ſo merklich geändert hat; bey den Franzoſen hingegen immer eben derſelbe geblieben iſt: ſo hat ſich auch der Unterſchied zwiſchen beyden, ſeit dieſer Zeit, erſt recht immer mehr und mehr gezeiget. Wir wollen denſelben etwas näher beleuchten.

56. §.

Die Neigung der **Italiäner** zur Veränderung in der Muſik, hat dem wahren guten Geſchmacke viel Vortheil geſchaffet. Wie viel berühmte große Componiſten hat man nicht, bis zum Ende der erſten dreyßig Jahre dieſes Jahrhunderts, unter ihnen aufzuweiſen gehabt? Seit dem ein **Piſtocchi**, gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, ſeine Singſchulen eröfnet, und daraus der Welt ſo viele brave Sänger mitgetheilet hat; iſt in eben dieſen dreyßig erſtern Jahren des itzigen Seculums, die Singkunſt auf den höchſten Gipfel geſtiegen, und faſt alles, was nur die menſchliche Stimme von Rührendem und Bewundernswürdigem hervorbringen kann, durch unterſchiedene, mit Recht berühmte Sänger, gezeiget, und in Ausübung gebracht worden. Wie viele Gelegenheit haben nicht die guten Componiſten daher genommen, die Singcompoſition auch immer mehr und mehr zu verbeſſern. **Corelli** und ſeine Nachfolger ſucheten dieſen, auf eine rühmliche Art, in der Inſtrumentalmuſik nachzueifern (*).

(*) Dieſen italiäniſchen Geſchmack, ſo wie er bis auf den oben gedachten Zeitpunct, in Italien, durch ſo viele gründliche Männer nach und nach aufgebracht, und nachgehends durch einige berühmte Ausländer, welche dieſen gefolget ſind, noch mehr ins Feine gebracht worden, verſtehe ich vorzüglich, wenn ich des italiäniſchen Geſchmacks erwähne.

57. §.

Jedoch die Veränderung des Geſchmackes in der Muſik hat ſich, ohngefähr ſeit den fünf und zwanzig letztvergangenen Jahren, bey den Tonkünſtlern der welſchen Nation, auch auf eine ganz andere Art gewieſen. In den gegenwärtigen Zeiten unterſcheidet ſich der Geſchmack ihrer Sänger und Inſtrumentiſten überaus ſehr von einander. Sie ſind darinne gar nicht mehr einig. Obwohl die italiäniſchen Inſtrumentiſten, vor anderer Völker ihren, den Vortheil voraus haben, daß ſie in ihrem Lande, von Jugend auf, ſo viel Gutes ſingen hören: ſo gewöhnen ſie ſich in den itzigen Zeiten dennoch, einen von den Sängern ſo ſehr unterſchiedenen Geſchmack anzunehmen, daß man ſie kaum für einerley Volk halten ſollte. Dieſer Unterſchied aber beſteht größtentheils im Vortrage,

und

Digitized by Google

und in einem überhäuften Zuſatze der willkührlichen Auszierungen. Er hat von einigen berühmten Inſtrumentiſten ſeinen Urſprung genommen, welche ſich von Zeit zu Zeit in der Setzkunſt, beſonders aber auf ihren Inſtrumenten, durch Ausführung vieler Schwierigkeiten, hervorgethan haben. Sie müſſen aber dabey auch von ſo unterſchiedener Gemüthsbeſchaffenheit geweſen ſeyn, daß der eine dadurch auf dieſen, der andere auf einen andern Geſchmack verführet worden; welchen nachgehends ihre Anhänger immer weiter fortgepflanzet haben: ſo daß dadurch endlich aus einem gründlichen, ein frecher und bizarrer Geſchmack entſtanden iſt. Die Eiferſucht, welche in Welſchland zwiſchen den Sängern und Inſtrumentiſten, und zwiſchen den Inſtrumental- und Vocalcomponiſten immer herrſchet, kann auch etwas zu dieſer Abſonderung beygetragen haben. Die Sänger wollen den Inſtrumentiſten den Vortheil nicht gönnen, durch das Sangbare, ſo wie ſie, zu rühren: ſie maßen ſich ohne dem, ohne Unterſchied, eines Vorzugs über die Inſtrumentiſten an. Dieſe aber wollen jenen nichts nachgeben; ſie ſuchen alſo, ob es nicht möglich ſey, mit einer andern Art, eben ſo gut als, jene zu gefallen. Dadurch ſind ſie aber, zum Schaden des wahrhaftig guten Geſchmackes, faſt auf das Gegentheil verfallen.

58. §.

Zweene berühmte lombardiſche Violiniſten, welche ohngefähr vor etlichen und dreyßig Jahren, nicht gar lange nach einander, angefangen haben bekannt zu werden, haben hierzu inſonderheit viel beygetragen. Der **erſte** war lebhaft, reich an Erfindung, und erfüllete faſt die halbe Welt mit ſeinen Concerten. Obwohl **Torelli**, und nach ihm **Corelli** hierinne einen Anfang gemachet hatten: ſo brachte er ſie doch, nebſt dem **Albinoni**, in eine beſſere Form, und gab davon gute Muſter. Er erlangete auch dadurch, ſo wie **Corelli** durch ſeine zwölf Solo, einen allgemeinen Credit. Zuletzt aber verfiel er, durch allzuvieles und tägliches Componiren, und beſonders da er anfieng theatraliſche Singmuſiken zu verfertigen, in eine Leichtſinnigkeit und Frechheit, ſowohl im Setzen, als Spielen: weswegen auch ſeine letztern Concerte nicht mehr ſo viel Beyfall verdieneten, als die erſtern. Man ſaget von ihm, daß er einer von denen ſey, die den ſogenannten **lombardiſchen Geſchmack**, welcher darinne beſteht, daß man bisweilen, von zwo oder drey kurzen Noten, die anſchlagende kurz machet, und hinter die durchgehende einen Punct ſetzet, ſ. V. Hauptſt. 23. §, und welcher Geſchmack ohngefähr im

 Jahre

Digitized by Google

Jahre 1722 ſeinen Anfang genommen hat, erfunden haben. Es ſcheint aber dieſe Schreibart, wie einige Merkmaale zu erkennen geben, der Schottländiſchen Muſik etwas ähnlich zu ſeyn; ſie iſt auch ſchon wohl zwanzig Jahre vor ihrem Aufkommen in Italien, von einigen deutſchen Componiſten, hier und da, ob wohl nicht ſo häufig, angebracht worden: folglich könnte ſie bey den Welſchen nur als eine Nachahmung der itztbenennten angeſehen werden. Dem ſey nun wie ihm wolle, ſo hat doch dieſe Veränderung der Art zu denken, den gedachten berühmten Violiniſten, vor ſeine Perſon, in den letzten Zeiten ſeines Lebens, von dem guten Geſchmacke faſt ganz und gar abgeführet.

59. §.

Der andere der oben erwähnten beyden lombardiſchen Violiniſten, iſt einer der erſten und größten Meiſter Schwierigkeiten auf der Violine zu ſpielen. Er hat, wie man vorgiebt, ſich einige Jahre der muſikaliſchen Geſellſchaft ganz und gar entzogen, um einen aus ihm ſelbſt fließenden Geſchmack hervor zu bringen. Dieſer Geſchmack iſt aber ſo gerathen, daß er nicht nur des vorigen ſeinem, in gewiſſer Art, ganz entgegen iſt, ſondern auch im Singen unmöglich nachgeahmet werden kann; folglich nur denen Violiniſten, die von der wahren guten Singart vielleicht wenig Empfindung haben, allein eigen bleibt. Wie aber jener durch die Vielheit ſeiner muſikaliſchen Werke in eine Leichtſinnigkeit und Frechheit verfiel; und durch ſolche ſich von dem Geſchmacke der andern merklich unterſchied: ſo iſt dieſer hingegen, in Anſehung der Singart, oder vielmehr durch Verbannung des Guten und Gefälligen ſo dieſelbe hat, von allen andern ganz und gar abgegangen. Deswegen hat auch ſeine Compoſition nicht, mit der vorerwähnten, ein gleiches Schickſal erhalten. Es ſind in derſelben faſt nichts, als trockene, einfältige, und ganz gemeine Gedanken anzutreffen, welche ſich allenfalls beſſer zur komiſchen, als zur ernſthaften Muſik, ſchicken möchten. Sein Spielen hat zwar, weil es etwas neues zu ſeyn geſchienen, bey denen, die das Inſtrument verſtehen, viel Verwunderung, bey andern aber deſto weniger Gefallen erwecket. Und weil er vielerley Arten und Schwierigkeiten des Bogenſtriches erfunden, wodurch ſein Vortrag ſich von allen andern unterſcheidet: ſo iſt es denn auch geſchehen, daß verſchiedene deutſche Violiniſten, aus Neugierigkeit, aber nicht eben zu ihrem Vortheile, unter ſeine Information gerathen ſind. Viele haben ſeine Art zu ſpielen angenommen und beybehalten: einige hingegen haben dieſelbe, weil ſie nachhero

Digitized by Google

hero durch die gute Singart eines beſſern überzeuget worden, wieder verlaſſen. Wie aber nur ſelten eine Copey dem Urbilde ganz ähnlich wird; man aber oftmals in dem Scholaren den Meiſter zu hören glaubet, und jenen auf dieſes ſeine Unkoſten zu ſchätzen pfleget: ſo kann es gar wohl ſeyn, daß einige von dieſes berühmten Violiniſten ſeinen Scholaren, deren er ſeit geraumer Zeit eine ziemliche Anzahl gezogen, ein vieles zu ſeinem Nachtheile beygetragen haben. Sie haben vielleicht, entweder ſeine Art zu ſpielen nicht recht begriffen; oder ſie ſind durch die Verſchiedenheit der Gemüthsart verleitet worden, dieſelbe noch bizarrer zu machen, und alſo denen, die wieder von ihnen gelernet haben, in einer viel verſchlimmerten Geſtalt beyzubringen. Folglich iſt wohl zu glauben, daß er ſelbſt vieles, an Unterſchiedenen, die ſich rühmen in ſeinem Geſchmacke zu ſpielen, nicht gut heißen würde.

Es iſt deswegen einem jeden jungen Muſikus anzurathen, nicht eher nach Italien zu gehen, als bis er das Gute vom Böſen in der Muſik zu unterſcheiden weis: denn wer nicht von muſikaliſcher Wiſſenſchaft etwas mit hinein bringt; der bringt auch, zumal itziger Zeit, ſchwerlich was mit heraus. Ein angehender Muſikus muß ferner, in Italien, immer mehr von Sängern, als von Inſtrumentiſten, zu profitiren ſuchen. Wen aber nicht etwan das Vorurtheil verleitet, der findet nunmehro das, was er ſonſt in Italien und in Frankreich ſich hätte zu Nutzen machen können, in Deutſchland.

60. §.

Ich habe die vorhin erwähnten beyden berühmten, und, in mehr als einer Betrachtung, braven Männer nicht angeführet, um ihre Verdienſte zu ſchätzen, oder das, was ſie wirklich Gutes haben, zu verkleinern. Ich habe es nur gethan, um einiger maßen den Urſprung zu entdecken, woher es gekommen iſt, daß die heutigen welſchen Inſtrumentiſten, beſonders aber die Violiniſten, mehrentheils einen beſondern, der guten Singart ſo ſehr entgegen ſtehenden Geſchmack angenommen haben: da doch der wahre und gute Geſchmack allgemein ſeyn ſollte. Einigen unter ihnen fehlet es zwar weder an der Erkenntniß, noch an der Empfindung deſſen, was zum guten Singen gehöret: dennoch ſuchen ſie ſolches auf ihren Inſtrumenten nicht nachzuahmen: ſondern, was ſie bey den Sängern für was Vortreffliches halten, das finden ſie auf dem Inſtrumente zu ſchlecht, und zu gering. Sie loben den Sänger, wenn er deutlich und ausdrückend ſingt; ſie hingegen finden es für gut, wenn ſie auf dem Inſtrumente dunkel und ohne Ausdruck ſpielen. Sie billigen an dem Sänger einen modeſten und ſchmeichelnden Vortrag; der ihrige hingegen

Digitized by Google

iſt wild und frech. Machet der Sänger, im Adagio, nicht mehr Auszierungen, als es die Sache leidet; ſo ſagen ſie, er ſinge meiſterhaft: ſie hingegen überhäufen das Adagio mit ſo vielen Manieren und wilden Läufern, daß man es eher für ein ſcherzhaftes Allegro halten ſollte, und die Eigenſchaften des Adagio faſt gar nicht mehr daran wahrnehmen kann.

61. §.

Man findet auch, daß die itzigen italiäniſchen Violiniſten faſt alle in einerley Geſchmacke ſpielen: wodurch ſie ſich aber von ihren Vorfahren nicht auf die beſte Art unterſcheiden. Der Bogenſtrich, welcher auf dieſem Inſtrumente, wie der Zungenſtoß auf Blasinſtrumenten, die Lebhaftigkeit der muſikaliſchen Ausſprache wirken muß, dienet ihnen öfters nur, wie der Blaſebalk bey einer Sackpfeife, das Inſtrument auf eine leyernde Art klingend zu machen. Sie ſuchen die größte Schönheit da, wo ſie nicht zu finden iſt, nämlich in der äußerſten Höhe, am Ende des Griffbretes; ſie klettern darauf immer in der Höhe, wie die Mondſüchtigen auf den Dächern herum, und verabſäumen darüber das wahre Schöne, das iſt, ſie berauben das Inſtrument mehrentheils ſeiner Gravität und Anmuth, welche die dicken Saiten zu wirken fähig ſind. Das Adagio ſpielen ſie zu frech, und das Allegro zu ſchläfrig. Sie halten es im Allegro für was beſonders, eine Menge Noten in einem Bogenſtriche herzuſägen. Die Triller ſchlagen ſie entweder zu geſchwind und zitternd, oder wohl gar in der Terze; welches ſie doch bey den Sängern für einen Fehler halten. Mit einem Worte, ihr Vortrag und ihre Art zu ſpielen iſt ſo beſchaffen, daß es klingt, als wollte ein geſchickter Violiniſt, einen ganz altväteriſchen, auf eine lächerliche Art, vorſtellen. Diejenigen Zuhörer, welche von gutem Geſchmacke ſind, müſſen deswegen öfters alle Mühe anwenden, um das Lachen zu verbergen. Wenn dergleichen neumodiſche italiäniſche Violiniſten alſo, in einem Orcheſter, als Ripieniſten gebrauchet werden ſollen; ſo verderben ſie gemeiniglich mehr, als ſie Gutes ſtiften.

Man könnte deswegen gewiſſe berühmte Orcheſter, deren Mitglieder mit Italiänern vermiſchet ſind, zum Beyſpiele anführen. Man kann in denſelben bemerken, daß wenn etwan eine, bey ihnen ſonſt ungewohnte, Unordnung, oder ungleicher Vortrag verſpüret wird, ſolches mehrentheils von einem ohne Augen und Ohren ſpielenden Italiäner herrühre. Sollte nun allenfalls ein gutes Orcheſter das Unglück treffen, durch einen ſolchen Italiäner, wie ich ihn hier beſchrieben habe, angeführet zu werden: ſo hätte man wohl nichts gewiſſers zu gewarten, als daß

Digitized by Google

daſſelbe ſeinen vorigen Glanz gänzlich verlieren werde. Glücklich iſt alſo das Orcheſter, welches davon befreyet bleibt. Zu verwundern aber iſt, daß ſolche italiäniſche Inſtrumentiſten, von denen hier die Rede iſt, oftmals bey ſolchen Muſikverſtändigen Beyfall und Schutz finden, von welchen man es am allerwenigſten vermuthen ſollte; bey ſolchen Tonkünſtlern, deren Einſicht und gereinigter Geſchmack, über dergleichen bizarre Art zu ſpielen, viel zu weit erhaben iſt, als daß ſie einigen Gefallen daran finden könnten. Oftmals geſchieht es wohl nur aus Verſtellung, oder, wer weis, aus was noch für andern Urſachen.

62. §.

In der **Compoſition der itzigen italiäniſchen Inſtrumentiſten**, wenige davon ausgenommen, findet man mehr Frechheit und verworrene Gedanken, als Beſcheidenheit, Vernunft und Ordnung. Sie ſuchen zwar viel Neues zu erfinden; ſie verfallen aber dadurch in viele niederträchtige und gemeine Gänge, die mit dem, was ſie noch Gutes untermiſchen, wenig Gemeinſchaft haben. Sie bringen nicht mehr ſolche rührende Melodien vor, als ehedem. Ihre Grundſtimmen ſind weder prächtig noch melodiſch, und haben keinen ſonderlichen Zuſammenhang mit der Hauptſtimme. In ihren Mittelſtimmen findet man weder Arbeit, noch etwas gewagtes, ſondern nur eine trockene Harmonie. Auch in ihren Solo können ſie einen Baß, der zuweilen einige melodiſche Bewegungen machet, nicht ausſtehen. Sie lieben es vielmehr, wenn der Baß fein trocken einhergeht, nur ſelten anſchlägt, oder immer auf einem Tone trommelt. Sie geben vor, daß der Concertiſt dadurch am wenigſten bedecket werde. Sie ſchämen ſich aber vielleicht zu ſagen, daß ſie den Baß deswegen auf ſolche Art ſetzen, oder ſetzen laſſen, damit der, der Harmonie und ihrer Regeln ganz unkundige Virtuoſe, nicht ſo oft Gefahr laufe, ſeine Unwiſſenheit zu verrathen. Auf den ganzen Verhalt der Sache, und auf das Metrum, geben ſie wenig Achtung. In der Modulation nehmen ſie ſich zu viel Freyheit. Sie ſuchen nicht die Leidenſchaften ſo auszudrücken und zu vermiſchen, wie es in der Singmuſik üblich iſt. Mit einem Worte, ſie haben den Geſchmack ihrer Vorfahren, in der Inſtrumentalmuſik, zwar verändert, aber nicht verbeſſert.

63. §.

In der **Vocalcompoſition der heutigen Nationalitaliäner** iſt die Rolle der Singſtimme das Beſte. Hierauf wenden ſie den meiſten Fleiß; ſie machen ſie dem Sänger bequem, und bringen darinne nicht ſelten artige

 tige

Digitized by Google

tige Einfälle und Ausdrücke an. Oefters aber verfallen ſie auch dabey in das Niederträchtige und Gemeine. Was die Begleitung der Inſtrumente betrifft, ſo unterſcheidet ſie ſich nicht viel von der im vorigen §. beſchriebenen Inſtrumentalcompoſition. Das Ritornell iſt meiſtentheils ſehr ſchlecht, und ſcheint manchmal gar nicht zu dieſer Arie zu gehören. Das richtige Metrum fehlt auch ſehr öfters. Es iſt zu bedauern, daß die meiſten der itzigen italiäniſchen Operncomponiſten, deren einigen man das gute Naturell nicht abſprechen kann, zu frühzeitig, ehe ſie noch was von den Regeln der Setzkunſt verſtehen, für das Theater zu ſchreiben anfangen; daß ſie ſich nachgehends nicht mehr, wie ihre Vorfahren thaten, die Zeit nehmen, die Setzkunſt aus dem Grunde zu ſtudiren; daß ſie dabey nachläßig ſind, und mehrentheils zu geſchwind arbeiten. Ich getrauete mir eben nicht das Gegentheil zu erweiſen, wenn jemand behaupten wollte, daß ſie vielleicht noch ſchlechter ſeyn würden, wofern nicht ein und der andere große Componiſt unter ihren nordiſchen Nachbarn, abſonderlich ein berühmter Mann, dem ſie den wahren guten und vernünftigen Geſchmack in der Singmuſik faſt abgetreten zu haben ſcheinen, ihnen noch, durch ſeine häufig in Italien aufgeführten Singſpiele, mit guten Exempeln vorgienge, und dadurch öfters Gelegenheit gäbe, ſich mit ſeinen Federn auszuſchmücken. So viel iſt gewiß, daß die Anzahl der guten ingebohrnen welſchen Componiſten, vor mehr und weniger als zwanzig Jahren, durch das, nicht gar lange nach einander erfolgte, frühzeitige Abſterben dreyer jungen Componiſten, welche einen hervorragenden Geiſt ſpüren ließen, und große Hoffnung gaben, aber alle drey nicht völlig zur Reife gekommen ſind, einen ſtarken Verluſt erlitten hat. Dieſe unterſchieden ſich, in ihrer Art zu denken, merklich von einander. Der eine hieß: Capelli. Dieſer war zum Prächtigen, Feurigen und Fremden aufgelegt. Der andere war: Pergoleſe. Dieſer hatte zum Schmeichelnden, zärtlichen und Angenehmen viel Naturell; und bezeigte dabey viel guten Willen zur arbeitſamen Compoſition. Der dritte hieß: Vinci. Er war lebhaft, reich an Erfindung, angenehm, natürlich, und öfters ſehr glücklich im Ausdrucke: weswegen er auch in kurzer Zeit, durch nicht allzuviele Singſpiele, in ganz Italien, ſchon einen allgemeinen Beyfall erworben hatte. Nur ſchien ihm die Geduld, und die Luſt zur ſorgfältigen Ausbeſſerung ſeiner Gedanken, etwas zu fehlen.

64. §. Uebri-

Digitized by Google

64. §.

Uebrigens, wenn man die Fehler der Componiſten, von dem, was ſie wirklich Gutes haben, abſondert; ſo kann man den Italiänern überhaupt, die Geſchicklichkeit im Spielen, die Einſicht in die Muſik, die reiche Erfindung ſchöner Gedanken, und daß ſie es im Singen zu einer größern Vollkommenheit gebracht haben, als irgend eine andere Nation, nicht abſprechen. Nur Schade, daß ſeit einiger Zeit, die meiſten ihrer Inſtrumentiſten allzuweit von dem Geſchmacke des Singens abgegangen ſind: wodurch ſie nicht nur viele, die ihnen nachzuahmen ſuchen, verführen, ſondern auch ſo gar manchen Sänger verleiten, die gute Singart zu verlaſſen. Es iſt daher nicht ohne Grund zu befürchten, daß der gute Geſchmack in der Muſik, welchen die Italiäner ehedem vor den meiſten Völkern voraus gehabt haben, ſich bey ihnen nach und nach wieder verlieren, und andern gänzlich zu Theile werden könne. Einige vernünftige, und von Vorurtheilen befreyete italiäniſche Muſikverſtändige geſtehen dieſes ſelbſt zu. Sie wollen noch dazu behaupten, daß ſolches, ſowohl in Anſehung der Compoſition, als der Art zu ſpielen, bereits geſchehen ſey. Dem ſey aber wie ihm wolle, ſo bleibt den Italiänern doch die gute Singart, welche ſich auch ſogar gewiſſermaßen bis auf ihre Gondelnführer ausbreitet, vor allen andern Völkern noch eigen.

65. §.

Bey den **Franzoſen** findet ſich das Gegentheil von dem, was ich von den Italiänern geſaget habe. Denn ſo wie die Italiäner in der Muſik faſt zu veränderlich ſind; ſo ſind die Franzoſen darinne zu beſtändig, und zu ſklaviſch. Sie binden ſich allzuſehr an gewiſſe Charaktere, welche zwar zum Tanze und zu Trinkliedern, aber nicht zu ernſthaftern Stücken vortheilhaft ſind: weswegen auch das Neue bey ihnen öfters alt zu ſeyn ſcheint. Die **Inſtrumentiſten** abſonderlich **Claveriſten** pflegen ſich zwar mit Ausführung großer Schwierigkeiten, und mit vielen Auszierungen im Adagio, nicht weit einzulaſſen; doch tragen ſie ihre Sache mit vieler Deutlichkeit und Reinigkeit vor: womit ſie zum wenigſten die guten Gedanken des Componiſten nicht verderben. Wegen ihres deutlichen Vortrages, ſind ſie in einem Orcheſter, als Ripieniſten, beſſer zu gebrauchen, als die Italiäner. Es iſt daher einem jeden angehenden Inſtrumentiſten zu rathen, daß er mit der franzöſiſchen Art zu ſpielen den Anfang mache. Er wird dadurch nicht allein die vorgeſchriebenen Noten, und die kleinen Auszierungen, reinlich und deutlich vortragen lernen; ſondern auch mit der

Digitized by Google

Zeit, den franzöſiſchen Schimmer mit der italiäniſchen Schmeicheley zu vermiſchen, fähig werden, und eine um ſo viel gefälligere Art zu ſpielen erlangen.

66. §.

Die **franzöſiſche Art zu ſingen** iſt ſo beſchaffen, daß dadurch nicht, wie bey den Italiänern, große Virtuoſen können gezogen werden. Sie erſchöpfet das Vermögen der menſchlichen Stimme bey Weitem nicht. Ihre Arien ſind mehr redend, als ſingend. Sie erfodern faſt mehr Fertigkeit der Zunge, im Sprechen der Wörter, als Geſchiklichkeit der Kehle. Der Zuſatz der Manieren wird von dem Componiſten vorgeſchrieben: folglich haben die Ausführer nicht nöthig die Harmonie zu verſtehen. Die Paſſagien ſind bey ihnen im Singen faſt gar nicht üblich: weil ſie vorgeben, daß ihre Sprache dieſelben nicht erlaube. Die Arien werden mehrentheils, wegen Mangel der guten Sänger, ſo geſetzet, daß ſie ein jeder, wer nur will, nachſingen kann: welches zwar ſolchen Liebhabern der Muſik, die nicht viel davon verſtehen, ein Vergnügen machet; den Sängern aber keinen ſonderlichen Vorzug giebt. Es bleibt ihren Sängern nichts beſonderes eigen, als die gute Action, welche ſie vor andern Völkern voraus haben.

67. §.

In der **Compoſition** verfahren die **Franzoſen** ſehr gewiſſenhaft. In ihren Kirchenmuſiken findet man zwar mehr Beſcheidenheit, aber auch mehr Trockenheit, als in den italiäniſchen. Sie lieben die natürlichen Gänge mehr, als die chromatiſchen. In der Melodie ſind ſie treuherziger, als die Italiäner; denn man kann die Folge der Gedanken faſt immer errathen: an Erfindungen aber ſind ſie nicht ſo reich, als jene. Sie ſehen mehr auf den Ausdruck der Wörter, als auf einen reizenden oder ſchmeichelnden Geſang. So wie die Italiäner die Schönheit der Compoſition, größten Theils, nur in der Hauptſtimme anzubringen ſuchen; wodurch zwar die Grundſtimme dann und wann verabſäumet wird: ſo legen hingegen die Franzoſen meiſtentheils mehr Schimmer in die Grundſtimme, als in die Hauptſtimme. Ihr Accompagnement iſt mehr ſimpel, als erhaben. Ihr Recitativ ſingt zu viel, die Arien hingegen zu wenig: weswegen man in einer Oper nicht allemal errathen kann, ob man ein Recitativ oder ein Arioſo höre. Wofern auf ein franzöſiſches Recitativ eine zärtliche Arie folget, wird man ganz und gar eingeſchläfert, und verliert alle Aufmerkſamkeit: da doch der Endzweck einer Oper erfo-

Digitized by Google

erfodert, daß die Zuhörer beſtändig mit einer angenehmen Abwechſelung unterhalten, und immer aus einer Leidenſchaft in die andere verſetzet, ja daß die Leidenſchaften ſelbſt bisweilen auf einen gewiſſen Grad der Stärke getrieben werden, und wieder abnehmen ſollen. Dieſes kann aber der Dichter, ohne Beyhülfe des Componiſten, nicht allein bewerkſtelligen. Doch was den franzöſiſchen Opern, wegen des geringen Unterſchieds, der ſich zwiſchen Arien und Recitativen findet, an der Lebhaftigkeit abgeht; das erſetzen die Chöre und Tänze. Wenn man den ganzen Zuſammenhang einer franzöſiſchen Oper genau betrachtet, ſo ſollte man faſt glauben, als wenn die allzuähnliche Vermiſchung der Arien und Recitative mit Fleiß ſo eingerichtet würde, um die Chöre und Ballette deſto mehr zu erheben. Ungeachtet nun dieſe, ſowohl als die Auszierungen des Schauplatzes, nur als ein Nebenwerk einer Oper anzuſehen ſind; wie denn abſonderlich die Chöre in den italiäniſchen Opern wenig geachtet werden; ſo ſind ſie nichts deſto weniger faſt die gröͤßte Zierde der franzöſiſchen Singſpiele. Es iſt unſtreitig, daß die Muſik der Franzoſen, ſich, zu dem in ſeiner Vollkommenheit betrachteten Tänzen, viel beſſer ſchicket, als keine andere: da hingegen die italiäniſche zum Singen und Spielen eine beſſere Wirkung thut, als zum Tanzen. Doch iſt auch nicht ganz zu läugnen, daß man in der franzöſiſchen Inſtrumentalmuſik, vornehmlich aber in ihren charakteriſireten Stücken, wegen des an einander hangenden und concertirenden Geſanges, viele gefällige und annehmliche Gedanken antrifft, die ſich, im italiäniſchen Geſchmacke, mit prächtigen und erhabenen Gängen ſehr wohl vermiſchen laſſen.

68. §.

Alle italiäniſchen Opern ſind, wenn man ſie im Ganzen betrachtet, auch nicht lauter Meiſterſtücke. Obgleich ihre vornehmſten Operndichter, ſich, abſonderlich ſeit dem Anfange dieſes Jahrhunderts, alle Mühe gegeben haben, die Singſpiele von vielen Ausſchweifungen zu reinigen, und dem vernünftigen Geſchmacke des franzöſiſchen Tragödientheaters, ſo viel, als möglich iſt, ähnlich zu machen; ob man wohl in Italien eine Menge vollkommen ſchöner Opernpoeſieen aufzuweiſen hat: da hingegen die Franzoſen, in ihren meiſten Opern, noch immer an den Fabeln kleben, und an einer Menge unnatürlicher und abentheuerlicher Vorſtellungen ſich beluſtigen: ſo werden doch noch in Italien, ſowohl durch manche Poeten, als durch die Componiſten und Sänger, große Fehler begangen. Die Poeten verbinden z. E. die Arien nicht allemal mit der

Hauptſache: ſo daß manche Arie, die mit dem Vorigen nicht den gehörigen Zuſammenhang hat, nur von ohngefähr eingeſchoben zu ſeyn ſcheint. Manchmal mag es einigen Dichtern wohl an der Beurtheilung oder an der Empfindung gefehlet haben: zuweilen aber kann es ſeyn, daß ſie dem Componiſten zu Gefallen, und nach gewiſſen Nebenabſichten haben dichten müſſen: wenn nämlich die Worte nicht bequem in die Muſik zu bringen geweſen ſind; woran der Poet ſchuld iſt; oder wenn etwan der Componiſt eine Arie ſchon fertig hat, deren Worte ſich nicht an den Ort, wo ſie hinkommen ſoll, ſchicken, und der Dichter alſo eine Parodie darüber machen muß; welche freylich nicht allemal zum beſten geräth. Bisweilen müſſen ſich die Dichter nur bemühen, Worte mit ſolchen Selbſtlautern ausfindig zu machen, die ſich gut zu Paſſagien ſchicken: wodurch denn, wenn die Dichter nicht reich an Veränderung der Gedanken und der Ausdrücke ſind, dem Zuſammenhange der Sache, und der Schönheit der Poeſie, freylich nicht allezeit gerathen wird. Doch wird man wahrnehmen, daß die großen Operndichter, den einzigen Metaſtaſio ausgenommen, gemeiniglich bey Weitem nicht ſo bequeme Arien zur Muſik machen, als die mittelmäßigen. Dieſe müſſen ſich dem Componiſten wohl bequemen, wenn ſie anders fortkommen wollen: jene aber wollen ſich, auch öfters nicht einmal in billigen und nothwendigen Stücken, zum Vortheile der Muſik, von ihrer vermeynten Höhe herab laſſen: ob es gleich gar wohl möglich iſt, daß die Poeſie und Muſik ſich mit einander ſo vereinigen können, daß keine dabey zu kurz komme; wie nur noch erſt kürzlich, in einem eigenen deutſchen Werke: von der muſikaliſchen Poeſie, mit beſonderer Gründlichkeit iſt gezeiget worden.

69. §.

Die Franzoſen legen den Italiänern, nicht ganz und gar ohne Grund, zur Laſt, daß ſie in den Arien, ohne Unterſchied, zu viel Paſſagien anbringen. Es iſt zwar wahr, daß wenn es der Sinn der Worte erlaubet, und der Sänger die Fähigkeit beſitzt, Paſſagien lebhaft, egal, rund, und deutlich heraus zu bringen, die Paſſagien eine ausnehmende Zierde im Singen ſind. Es iſt aber auch nicht zu läugnen, daß die Italiäner hierinne bisweilen zu weit gehen, und weder einen Unterſchied der Worte, noch der Sänger machen; ſondern nur mehrentheils der hergebrachten Gewohnheit, ohne Beurtheilung, nachgehen. Die Paſſagien mögen wohl Anfangs, einigen guten Sängern zu Gefallen, ſo häufig eingeführet worden ſeyn, um die Geſchicklichkeit ihrer Kehle zu zeigen. Es iſt

aber

Digitized by Google

aber nachher ein Misbrauch daraus erwachſen; ſo daß man glaubet, eine Arie ohne Paſſagien ſey nicht ſchön, oder ein Sänger ſinge nicht gut, oder tauge gar nichts, wenn er nicht auch gleich, wie ein Inſtrumentiſt, viele ſchwere Paſſagien zu machen wiſſe: ohne zu bedenken, ob der Text Paſſagien erlaube, oder nicht. Es iſt abſonderlich nichts ungereimter, als wenn in einer ſogenannten Actionarie, worinn ein hoher Grad des Affects, er mag klagend oder wütend ſeyn, liegt, und die mehr ſprechend, als ſingend ſeyn ſollte, viele Paſſagien vorkommen. Dieſe unterbrechen und vernichten an dieſem Orte den ganzen Ausdruck der Sache: zu geſchweigen, daß dergleichen Arien bey vielen Sängern unbrauchbar werden. Sänger, welche die Fehigkeit haben, Paſſagien, mit völliger Stärke und ohne Fehler der Stimme, rund und deutlich heraus zu bringen, ſind rar; da hingegen viele Sänger, ohne dieſe Geſchicklichkeit und Naturgabe zu beſitzen, dennoch gut ſeyn können. Ehe man zu einer Leichtigkeit in den Paſſagien gelanget, muß ein großer Fleiß und beſondere Uebung vorher gehen. Diejenigen Sänger aber, welchen, ungeachtet alles angewendeten Fleißes, die Natur doch dieſe Leichtigkeit verſaget, dürften nur, anſtatt daß ſie ſich, um die Mode mit zu machen, mit Paſſagien martern, ihre Zeit auf etwas beſſers wenden, nämlich ſchmackhaft und ausdrückend zu ſingen; welches ſonſt öfters dabey verſäumet wird. Aus der übertriebenen Luſt Paſſagien zu ſingen, entſteht auch öfters noch das Uebel, daß um einiger Sänger willen, denen zuwider zu ſeyn die Klugheit nicht allemal erlaubet, dem Componiſten und dem Dichter, die Freyheit ordentlich zu denken, benommen wird. Doch es ſcheint, daß itzo, der an den meiſten Orten in Welſchland eingeriſſene Mangel fertiger Sänger, den Paſſagien öfters faſt gar zu enge Gränzen ſetzen werde.

70. §.

Der Urſachen, warum nicht alle Opern in Italien vernünftig und gut ausgeführet werden, kann es noch viel mehrere geben. Taugt vollends die ganze Erfindung und Ausführung der Oper, von Seiten des Poeten, nicht viel; denn nicht einmal alle Materien ſind der Muſik bequem: ſo kann es auch dem beſten Componiſten fehl ſchlagen; weil er ſelbſt durch die Poeſie nicht angefeuert wird. Wendete er auch alle ſeine Kräfte an, um etwas Gutes hervor zu bringen; ſo kann deſſen ungeachtet ſeine Compoſition doch nicht den erwarteten Beyfall erhalten: weil die meiſten, bisweilen aus Irrthum, den guten oder ſchlechten Erfolg einer Oper nicht dem Poeten, ſondern dem Componiſten allein zuſchreiben:

ob gleich der eine eben ſo viel, als der andere beytragen muß, wenn die Oper, von Seiten der Verfaſſer, vollkommen ſeyn ſoll. Eine gute, und durch den Dichter wohl ausgeführte Materie eines Singſpiels, kann eine mittelmäßige Muſik erheben: eine ſchlecht abgehandelte hingegen, kann verurſachen, daß eine darüber ſehr wohl geſetzete Muſik, wenn man ſie öfters höret, Verdruß und lange Weile machet: beſonders wenn die Sänger und Accompagniſten das Ihrige nicht auch gehörig dazu beytragen.

71. §.

Wenn aber der Poet eine gute Materie gewählet, und ſelbige nach aller möglichen Wahrſcheinlichkeit ausgeführet hat; wenn er die Charaktere der aufgeführten Perſonen wohl von einander unterſchieden, und ſolche, ſo viel als möglich iſt, den Fähigkeiten, dem Alter, den Gemüthsneigungen, und der Geſtalt der Sänger gemäß eingerichtet hat; wenn er einen jeden ſo ſprechen läßt, wie es dem Charaktere, den er vorſtellet, zukömmt; wenn die Recitative nicht gar zu weitläuftig, und die Worte der Arien nicht zu lang, noch zu hochtrabend ſind: wenn in den Arien zwar zuweilen einige, mit der Muſik bequem nachzumalende Gleichniſſe, vornehmlich und unumgänglich aber die Sprache der Leidenſchaften, eingeführet worden; wenn die Leidenſchaften, ſo wohl an ihrer zu- und abnehmenden Stärke, als an ihrer Verſchiedenheit, geſchickt mit einander abwechſeln; wenn bequeme Versarten zu den Arien erwählet worden ſind; wenn auch auf die zum Singen vorzüglich bequemen Wörter eine vernünftige Abſicht gerichtet worden, die ungeſchickten aber, nach Möglichkeit, vermieden ſind; wenn ferner der Componiſt einen gereinigten Geſchmack, und das Vermögen hat, die Leidenſchaften, den Worten gemäß, mit der Muſik auszudrücken; wenn er einen jeden Sänger nach ſeiner Stärke, und ohne Partheylichkeit eingekleidet hat; wenn er alles in ſeinem gehörigen Zuſammenhange wohl mit einander verbunden, dabey aber eine billige Kürze beobachtet hat; wenn die Sänger ihre Rollen dem vorzuſtellenden Charaktere, und der Abſicht des Componiſten gemäß, mit Ernſt und Eifer ausführen; wenn die Accompagniſten der Vorſchrift des Componiſten und ihrer Pflicht nachkommen; wenn endlich die Auszierungen des Theaters und die Ballette mit dem Inhalte der Oper wohl übereinſtimmen: ſo iſt kein Zweifel, daß nicht eine ſolche italiäniſche, oder nach italiäniſcher Art eingerichtete Oper, jedermann gefallen, und für eines der angenehmſten Schauſpiele gehalten werden könne.

Digitized by Google

72. §.

Hierüber aber kann weder ein Italiäner, noch ein Franzoſe, wenn er zumal niemals aus ſeinem Lande gekommen, und nur immer einerley Art von Muſik gewohnet geweſen iſt, ein richtiges Urtheil fällen. Ein jeder wird die, welche ſeiner Landesart gemäß iſt, für die beſte halten, und die andere verachten. Es wird ihn immer, entweder eine lange Gewohnheit, oder ein eingewurzeltes Vorurtheil verhindern, das Gute des Gegentheils, und das Schlechte ſeiner Parthey einzuſehen. Ein dritter hingegen, wenn er anders Einſicht und Erkenntniß beſitzet, und unpartheyiſch iſt, kann hierbey den ſicherſten Ausſchlag geben.

73. §.

In Italien ſind meines Wiſſens niemals, weder franzöſiſche Opern öffentlich, noch Arien oder andere franzöſiſche Singſtücke insbeſondere aufgeführet, noch weniger franzöſiſche Sänger dahin berufen worden. In Frankreich hingegen hat man, zwar keine italiäniſche Oper öffentlich, doch aber italiäniſche Arien, Concerte, Trio, Solo, u. d. m. insbeſondere aufgeführet; auch italiäniſche Sänger dahin kommen laſſen, und unterhalten: wovon unter andern das italiäniſche Concert an der Tuillerie, und verſchiedene neuere Vorfälle Zeugniß geben. In Deutſchland ſind ſchon von mehr, als ſiebenzig Jahren her, ſowohl franzöſiſche, als italiäniſche Opern, und, von noch längern Zeiten her, andere, in beyderley Geſchmacke verfertigte Muſiken, öffentlich und ins beſondere aufgeführet worden: folglich hat man ſich auch italiäniſcher und franzöſiſcher Sänger dazu bedienet. Nachdem es aber die Italiäner im Geſchmacke immer weiter getrieben haben, die Franzoſen hingegen immer auf einer Stelle geblieben ſind: ſo hat man faſt ſeit 20 oder 30 Jahren, außer den Balletten, weder franzöſiſche Opern, noch andere von dieſer Art Muſik in Deutſchland mehr gehöret. Sowohl die im italiäniſchen Geſchmacke geſetzeten Opern, als Inſtrumentalſtücke, finden nicht nur bis itzo in ganz Deutſchland, ſondern auch in Spanien, Portugall, England, Pohlen und Rußland Beyfall. Der Franzoſen ihre Sprache, Schriften, Poeſie, Sitten, Gebräuche, Moden, und was ſie ſonſt Gutes vorzubringen wiſſen, wird von den meiſten europäiſchen Völkern, beſonders aber von den Deutſchen, geliebet: nur die Muſik nicht mehr, wie ehedem; ausgenommen von einigen jungen Leuten, deren erſte Ausflucht nach Frankreich geht, und die allda etwan ein Inſtrument zu

ſpielen anfangen, die franzöſiſche Muſik aber bequemer zu ſpielen finden, als die italiäniſche.

74. §.

Man hat ſich zwar ſeit etlichen und zwanzig Jahren, inſonderheit in Paris, bemühet, den italiäniſchen Geſchmack mit dem franzöſiſchen zu vermiſchen. Allein man findet von dem guten Erfolge bis itzo noch keine ſonderlichen Merkmaale. In der Singmuſik entſchuldiget man ſich immer mit der Sprache, daß dieſelbe zu der italiäniſchen Singart nicht bequem ſey. Vielleicht aber hat es noch an geſchickten Componiſten, und guten Sängern gefehlet, um es gehörig ins Werk zu ſetzen. Man hat ja wohl über deutſche und engländiſche Worte, welche bey den Franzoſen noch weniger im Credite ſtehen, mit gutem Erfolge im italiäniſchen Geſchmacke Muſik geſetzet; warum ſollte es denn nicht auch über die ſo ſehr beliebte franzöſiſche Sprache angehen? Um den Franzoſen dieſes Vorurtheil zu benehmen, ſollte man durch einen Componiſten, der in der italiäniſchen Art eine ſchöne Arie zu machen weis, und der die franzöſiſche Sprache ſo gut, als die italiäniſche verſteht, über franzöſiſche Worte, die nach der italiäniſchen Weiſe eingerichtet wären, eine Arie verfertigen, und dieſelbe durch einen guten italiäniſchen Sänger, der aber eine gute franzöſiſche Ausſprache haben müßte, abſingen laſſen. Dieſes könnte zu einer Probe dienen, ob die Schuld an der Sprache, oder an der Unwiſſenheit der franzöſiſchen Componiſten liege, wenn Muſik im italiäniſchen Geſchmacke ſich nicht zur franzöſiſchen Sprache ſchicken will.

75. §.

In der Inſtrumentalmuſik möchten es die Franzoſen noch eher zu etwas bringen, wenn ſie ſowohl in Anſehung der Compoſition, als der Ausführung, gute Muſter von andern Völkern bey ſich hätten: oder wenn ihre Componiſten, Sänger, und Inſtrumentiſten mehr Liebhaber wären, andere Länder zu beſuchen, um eine vernünftige Vermiſchung im Geſchmacke zu machen. So lange ſie ſich aber noch von Vorurtheilen vor ihr eigenes Land beherrſchen laſſen; auch keine rechten ächten und guten Beyſpiele von Italiänern, oder andern Nationen, die ſchon in einem vermiſcheten Geſchmacke ſetzen, ſingen oder ſpielen, in ihrem Lande haben; ſo lange ſie den vermiſcheten Geſchmack in andern Ländern nicht zu erlangen ſuchen: werden ſie entweder bleiben wie ſie vor langen Zeiten geweſen ſind; oder es ſteht zu befürchten, daß ſie, wegen des Mangels guter Muſter, wenn ſie ja was neues einführen wollen, aus der allzu-

großen

Digitized by Google

großen Modeſtie, endlich in eine deſto größere Frechheit verfallen, und den ihnen immer noch eigen geweſenen netten und deutlichen Vortrag in eine bizarre und dunkele Art zu ſpielen, verwandeln möchten. Bey einer neuen und fremden Sache, wendet man mehrentheils nicht Zeit genug zur Unterſuchung derſelben an; ſondern man fällt gemeiniglich von einem äußerſten Ende aufs andere: abſonderlich wenn es auf die Wahl junger Leute ankömmt, welche durch alles, was nur neu iſt, verblendet werden können.

76. §.

Wollte man endlich die italiäniſche und franzöſiſche Nationalmuſik, wenn man jede von der beſten Seite betrachtet, in der Kürze charakteriſiren, und den Unterſchied des Geſchmackes gegen einander halten; ſo würde dieſe Vergleichung, meines Erachtens, ohngefähr alſo ausfallen:

Die **Italiäner** ſind in der **Compoſition** uneingeſchränket, prächtig, lebhaft, ausdrückend, tiefſinnig, erhaben in der Denkart, etwas bizarr, frey, verwegen, frech, ausſchweifend, im Metrum zuweilen nachläſſig; ſie ſind aber auch ſingend, ſchmeichelnd, zärtlich, rührend, und reich an Erfindung. Sie ſchreiben mehr für Kenner, als für Liebhaber. Die **Franzoſen** ſind in der **Compoſition** zwar lebhaft, ausdrückend, natürlich, dem Publicum gefällig und begreiflich, und richtiger im Metrum, als jene; ſie ſind aber weder tiefſinnig noch kühn; ſondern ſehr eingeſchränket, ſklaviſch, ſich ſelbſt immer ähnlich, niedrig in der Denkart, trocken an Erfindung; ſie wärmen die Gedanken ihrer Vorfahren immer wieder auf, und ſchreiben mehr für Liebhaber, als für Kenner.

Die **italiäniſche Singart** iſt tiefſinnig, und künſtlich; ſie rühret, und ſetzet zugleich in Verwunderung; ſie beſchäftiget den muſikaliſchen Verſtand; ſie iſt gefällig, reizend, ausdrückend, reich im Geſchmacke und Vortrage, und verſetzet den Zuhörer, auf eine angenehme Art, aus einer Leidenſchaft in die andere. Die **franzöſiſche Singart** iſt mehr ſimpel als künſtlich, mehr ſprechend, als ſingend; im Ausdrucke der Leidenſchaften, und in der Stimme, mehr übertrieben, als natürlich; im Geſchmacke und im Vortrage iſt ſie arm, und ſich ſelbſt immer ähnlich; ſie iſt mehr für Liebhaber, als für Muſikverſtändige; ſie ſchicket ſich beſſer zu Trinkliedern, als zu ernſthaften Arien, und beluſtiget zwar die Sinne, den muſikaliſchen Verſtand aber läßt ſie ganz müßig.

Digitized by Google

Die italiäniſche Art zu ſpielen iſt willkührlich, ausſchweifend, gekünſtelt, dunkel, auch öfters frech und bizarr, ſchwer in der Ausübung; ſie erlaubet viel Zuſatz von Manieren, und erfordert eine ziemliche Kenntniß der Harmonie; ſie erwecket aber bey den Unwiſſenden mehr Verwunderung, als Gefallen. Die franzöſiſche Spielart iſt ſklaviſch, doch modeſt, deutlich, nett und reinlich im Vortrage, leicht nachzuahmen, nicht tiefſinnig noch dunkel, ſondern jedermann begreiflich, und bequem für die Liebhaber; ſie erfordert nicht viel Erkenntniß der Harmonie, weil die Auszierungen mehrentheils von den Componiſten vorgeſchrieben werden; ſie verurſachet aber bey den Muſikverſtändigen wenig Nachdenken.

Mit einem Worte: die italiäniſche Muſik iſt willkührlich, und die franzöſiſche eingeſchränket: daher es bey dieſer mehr auf die Compoſition, als auf die Ausführung, bey jener aber, faſt ſo viel, ja bey einigen Stücken faſt mehr, auf die Ausführung, als auf die Compoſition ankömmt, wenn eine gute Wirkung erfolgen ſoll.

Die italiäniſche Singart, iſt ihrer Art zu ſpielen, und die franzöſiſche Art zu ſpielen, ihrer Singart vorzuziehen.

77. §.

Die Eigenſchaften dieſer beyden Muſikarten, könnten zwar noch weitläuftiger ausgeführet, und noch genauer unterſuchet werden. Allein dieſes würde vielmehr in eine eigene und beſondere Abhandlung davon, als hierher gehören. Inzwiſchen habe ich mich doch bemühet, die vornehmſten Wahrheiten und Kennzeichen derſelben, und des dazwiſchen befindlichen Unterſchiedes, in der Kürze zu bemerken. Ich laſſe einem jeden die Freyheit, aus dem Angeführten den Schluß zu ziehen, welcher Geſchmack von beyden mit Rechte den Vorzug verdiene. Ich habe aber zu der Billigkeit meiner Leſer das Vertrauen, daß ſie mich um ſoviel weniger hierbey einer Partheylichkeit beſchuldigen werden: da dasjenige, was ich etwan ſelbſt von Geſchmacke erlanget habe, ſowohl aus dem franzöſiſchen, als aus dem italiäniſchen gefloſſen iſt; da ich beyde Länder, in der ausdrücklichen Abſicht, mir das Gute von beyden in der Muſik zu Nutzen zu machen, durchreiſet bin; und da ich alſo von beyden Muſikarten einen Augen- und Ohrenzeugen abgeben kann.

78. §.

Wenn man die Muſik der Deutſchen, von mehr als einem Jahrhunderte her, genau unterſuchet: ſo findet man zwar, daß die Deutſchen es ſchon vor geraumer Zeit, nicht nur in der harmoniſch richtigen Setzkunſt, ſondern

Digitized by Google

dern auch auf vielen Inſtrumenten, ſehr weit gebracht hatten. Vom guten Geſchmacke aber, und von ſchönen Melodien, findet man, außer einigen alten Kirchengeſängen, wenig Merkmaale; ſondern vielmehr, daß ſowohl ihr Geſchmack, als ihre Melodieen, länger als bey ihren Nachbarn, ziemlich platt, trocken, mager, und einfältig geweſen.

79. §.

Ihre **Compoſition** war, wie geſagt, harmoniſch und vollſtimmig, aber nicht melodiſch und reizend.

Sie ſucheten mehr künſtlich, als begreiflich und gefällig; mehr für das Geſicht, als für das Gehör zu ſetzen.

Die ganz Alten brachten, in einem ausgearbeiteten Stücke, zu viele und zu überflüßige Cadenzen nach einander an: indem ſie faſt aus keiner Tonart in die andere, ohne vorher zu cadenziren, auszuweichen pflegeten: durch welche Aufrichtigkeit aber das Gehör ſelten überraſchet wurde.

Es fehlete ihnen an einer guten Wahl und Verbindung der Gedanken.

Die Leidenſchaften zu erregen und zu ſtillen, war ihnen etwas unbekanntes.

80. §.

In ihrer **Singmuſik** ſucheten ſie mehr die bloßen Wörter, als den Sinn derſelben, oder den damit verknüpfeten Affect, auszudrücken. Viele glaubeten dieſerwegen ſchon eine Gnüge geleiſtet zu haben, wenn ſie z. E. die Worte: Himmel und Hölle, durch die äußerſte Höhe und Tiefe ausdrücketen: wodurch denn oft viel Lächerliches mit unterzulaufen pflegete. In Singſtücken liebten ſie ſehr die äußerſte Höhe, und ließen in derſelben immer Worte ausſprechen. Hierzu mögen die Falſetſtimmen erwachſener Mannesperſonen, welchen die Tiefe gemeiniglich beſchwerlich iſt, einige Urſache gegeben haben. Den Sängern gaben ſie unter geſchwinden Noten viele Worte nach einander auszuſprechen; welches aber der Eigenſchaft des guten Singens zuwider iſt, den Sänger verhindert die Töne in ihrer gehörigen Schönheit hervor zu bringen, und ſich von der gemeinen Rede allzuwenig unterſcheidet (*). Ihre Singarien beſtunden mehrentheils aus zwo Reprieſen; ſie waren ſehr kurz; aber auch ſehr einfältig und trocken.

(*) Obgleich einige wenige Deutſche, durch Nachahmung des italiäniſchen Geſchmackes, dieſen Fehler, welcher nur in der komiſchen Muſik eine Schönheit iſt, abgeleget haben: ſo iſt er doch, auch zu itziger Zeit, noch nicht gänzlich ausgerottet.

Digitized by Google

Wie die Singart der Deutſchen in den alten Zeiten beſchaffen geweſen ſey, kann man, noch bis auf dieſe Stunde in den meiſten Städten, an den Chor- oder Schulſängern abnehmen. Dieſe bringen es zwar im Notenleſen weiter, als viele galante Sänger anderer Völker: allein mit der Stimme wiſſen ſie faſt gar nicht umzugehen. Sie ſingen daher meiſtentheils ohne Licht und Schatten, in einerley Stärke des Tones. Die Naſen- und Gurgelfehler kennen ſie kaum. Die Vereinigung der Bruſtſtimme mit dem Falſet iſt ihnen eben ſo unbekannt, als den Franzoſen. Mit dem Triller begnügen ſie ſich ſo, wie ihn die Natur giebt. Von der italiäniſchen Schmeicheley, welche durch geſchleifte Noten, und durch das Vermindern und Verſtärken des Tones gewirket wird, haben ſie wenig Empfindung. Ihr unangenehmes, übertriebenes, allzurauſchendes Stoßen mit der Bruſt, wobey ſie ſich der Fertigkeit der Deutſchen das h auszuſprechen rechtſchaffen zu Nutzen machen, und bey allen Noten: ha ha ha ha hören laſſen, verurſachet, daß die Paſſagien alle gehacket klingen; und iſt von der Art, mit welcher die welſchen Bruſtſtimmen die Paſſagien vortragen, weit entfernet. Den ſimpeln Geſang hengen ſie nicht genug an einander, und verbinden denſelben nicht durch vorhaltende Noten: weswegen ihr Vortrag ſehr trocken und einfältig klingt. Es fehlet dieſen deutſchen Chorſängern zwar weder an natürlich guten Stimmen, noch an der Fähigkeit etwas zu lernen: es fehlet ihnen vielmehr an der guten Unterweiſung. Die Cantores ſollen, wegen der mit ihrem Amte immer verknüpfeten Schularbeiten, zugleich halbe Gelehrte ſeyn. Deswegen wird öfters bey der Wahl mehr auf das letztere, als auf die Wiſſenſchaft in der Muſik geſehen. Die nach ſolchen Abſichten erwähleten Cantores treiben deswegen die Muſik, von der ſie ohnedem ſehr wenig wiſſen, nur als ein Nebenwerk. Sie wünſchen nichts mehr, als bald durch eine gute fette Dorfpfarre, von der Schule, und zugleich von der Muſik erlöſet zu werden. Findet ſich auch ja noch hier und da ein Cantor, der das Seinige verſteht, und ſeinem muſikaliſchen Amte rechtſchaffen vorzuſtehen Luſt hat: ſo ſuchen an vielen Orten die Oberſten der Schule, einige geiſtlichen Aufſeher derſelben, unter denen viele der Muſik aufſätzig ſind, nicht ausgenommen, ſowohl den Cantor, als die Schüler, an Ausübung der Muſik zu hindern. Auch ſogar in denen Schulen, welche, beſage ihrer Geſetze, hauptſächlich in der Abſicht geſtiftet worden ſind, daß die Muſik darinne vorzüglich ſoll gelehret und gelernet, und muſici eruditi gezogen werden, iſt öfters der durch den Vorſteher unterſtützete Rector der abgeſagteſte Feind der Muſik. Gerade als wenn ein guter Lateiner und ein guter Muſikus Dinge wären, deren eins das andere nothwendiger Weiſe aufhebt. Die mit den Cantordienſten verknüpfeten Vortheile, ſind an vielen, ja an den meiſten Orten, ſo gering, daß ein guter Muſikus Bedenken tragen muß, einen ſolchen Dienſt, ohne Noth, anzunehmen. Da es nun, auf ſolche Art, in Deutſchland an guter Anweiſung, vornehmlich in der Vocalmuſik, fehlet; da derſelben auch noch dazu an vielen Orten unüberſteigliche Hinderniſſe in den Weg geleget werden: ſo können auch nicht leicht gute Sänger erzogen werden. Es iſt bey dieſen Umſtänden zu vermuthen, daß bey den Deutſchen die gute Singart niemals ſo allgemein werden dürfte, als bey den Italiänern; bey

welchen

Digitized by Google

welchen, ſchon von vielen Zeiten her, dießfalls die beſten Anſtalten vorhanden ſind: es wäre denn, daß große Herren Vorſchub thäten, Singſchulen anzulegen, in welchen die gute und ächte italiäniſche Singart gelehret würde.

81. §.

Die **Inſtrumentalmuſik der Deutſchen** in den vorigen Zeiten, ſah mehrentheils auf dem Papier ſehr bunt und gefährlich aus. Sie ſchrieben viele drey- vier- und mehrmal geſchwänzten Noten. Weil ſie aber dieſelben in einer ſehr gelaſſenen Geſchwindigkeit ausführeten: ſo klangen ihre Stücke deſſen ungeachtet nicht lebhaft, ſondern matt und ſchläfrig.

Sie hielten mehr von ſchweren, als leichten Stücken, und ſucheten mehr Verwunderung zu erwecken, als zu gefallen.

Sie befliſſen ſich mehr, den Geſang der Thiere, z. E. des Kukuks, der Nachtigall, der Henne, der Wachtel, u. ſ. w. auf ihren Inſtrumenten nachzumachen; wobey der Trompete und der Leyer auch nicht vergeſſen wurde: als der Menſchenſtimme nachzuahmen.

Oefters war ein ſogenanntes Quodlibet, wobey entweder in Singſtücken lächerliche Worte, ohne Zuſammenhang, vorkamen, oder, in Inſtrumentalſtücken, die Sangweiſen gemeiner und niederträchtiger Trinklieder unter einander gemiſchet wurden, ihr angenehmſter Zeitvertreib.

Auf der Geige ſpieleten ſie mehr harmoniſch, als melodiſch. Sie ſetzeten viele Stücke, wozu die Violinen umgeſtimmet werden mußten. Die Saiten wurden nämlich, nach Anzeige des Componiſten, anſtatt der Quinten, in Secunden, Terzen, oder Quarten geſtimmet; um die Accorde deſto leichter zu haben: welches aber bey den Paſſagien eine nicht geringe Schwierigkeit verurſachete.

Ihre Inſtrumentalſtücke beſtunden meiſtentheils aus Sonaten, Partien, Intraden, Märſchen, Gaſſenhauern, und vielen andern oft lächerlichen Charakteren, deren Gedächtniß itzo verloſchen iſt.

Das Allegro beſtund mehrentheils vom Anfange bis zum Ende aus lauter Paſſagien, da faſt immer ein Tact dem andern ähnlich war, und von einem Tone zum andern, durch die Transpoſitionen, wiederholet wurde; welches aber endlich nothwendig einen Ekel verurſachen mußte. Oefters blieben ſie nicht länger, als nur wenige Tacte bey einerley Tempo: ſie vermiſcheten vielmehr, in einem Satze, bald etwas Langſamers, bald wieder etwas Geſchwinderes, mit einander.

Ihr

Digitized by Google

Ihr Adagio hatte mehr eine natürliche Harmonie, als gute Melodie. Sie macheten darinne auch wenig Manieren; außer daß ſie dann und wann die ſpringenden Intervalle mit laufenden Noten ausfülleten. Die Schlüſſe ihrer langſamen Stücke waren einfältig. Anſtatt daß man itziger Zeit, wenn man z. E. im C. ſchließen will, den Triller auf dem D oder H ſchlägt: ſo ſchlugen ſie denſelben auf dem C, welchem ſie die Zeit einer punctirten Note gaben, und ließen das H als eine kurze Note nur ſimpel hören; der Endigungsnote C aber wurde noch eine, um einen Ton höher ſtehende Note, als ein beſonderer Zierrath angeſchleifet. Ihre Cadenzen waren ohngefähr in der Ausführung ſo beſchaffen, wie Tab. XXIII. Fig. 15. mit Noten ausgedrücket zu ſehen iſt. Von vorhaltenden Noten, welche den Geſang an einander zu binden, und, auf eine angenehme Art, die Conſonanzen in Diſſonanzen zu verwandeln dienen, wußten ſie wenig oder gar nichts: weswegen ihre Art zu ſpielen nicht rührend noch reizend, ſondern platt und trocken war.

Vielerley Inſtrumente, von denen man itzo kaum noch die Namen weis, waren bey ihnen üblich. Es iſt daher zu vermuthen, daß man, wegen Vielheit derſelben, mehr Urſach gehabt habe ihren Fleiß, als ihre Geſchiklichkeit im Spielen, zu bewundern.

82. §.

So ſchlecht es aber in den vorigen Zeiten, bey aller gründlichen Einſicht der deutſchen Componiſten in die Harmonie, mit ihrem, und der deutſchen Sänger und Inſtrumentiſten ihrem Geſchmacke ausgeſehen haben mag: ſo ein anderes Anſehen hat es doch nunmehr nach und nach damit gewonnen. Denn wenn man auch von den Deutſchen nicht eben ſagen kann, daß ſie einen eigenthümlichen, und von den andern Nationalmuſiken ſich ganz unterſcheidenden Geſchmack hervor gebracht hätten: ſo ſind ſie hingegen deſto fähiger, einen andern, welchen ſie nur wollen, anzunehmen; und wiſſen ſich das Gute von allen Arten der ausländiſchen Muſik zu Nutzen zu machen.

83. §.

Es fiengen ſchon im vorigen Jahrhunderte, ſeit der Mitte deſſelben, einige berühmte Männer, welche theils Italien oder Frankreich ſelbſt beſuchet, und darinne profitiret hatten, theils aber auch die Arbeiten und den Geſchmack der verdienten Ausländer zu Muſtern nahmen, an, die Ausbeſſerung des muſikaliſchen Geſchmackes zu bearbeiten. Die Orgel- und Clavierſpieler, unter den letztern vornehmlich Froberger, und nach ihm

Pachhelbel, unter den erſtern aber **Reinken**, **Burtehude**, **Bruhns**, und einige andere, ſetzeten faſt am erſten die ſchmackhafteſten Inſtrumentalſtücke ihrer Zeit für ihre Inſtrumente. Abſonderlich wurde die **Kunſt die Orgel zu ſpielen**, welche man großen Theils von den Niederländern empfangen hatte, um dieſe Zeit ſchon, von den obengenannten und einigen andern geſchikten Männern, ſehr weit getrieben. Endlich hat ſie der bewundernswürdige **Johann Sebaſtian Bach**, in den neuern Zeiten, zu ihrer gröſten Vollkommenheit gebracht. Nur iſt zu wünſchen, daß dieſelbe nach ſeinem Abſterben, wegen der geringen Anzahl derer, die noch einigen Fleiß darauf wenden, ſich nicht wieder dem Abfalle, oder gar dem Untergange, nähern möge.

Man kann zwar nicht läugnen, daß es in gegenwärtigen Zeiten unter den Deutſchen viele gute Clavierſpieler gebe; die **guten Organiſten** aber ſind anitzo in Deutſchland viel rarer, als vor dieſem. Es iſt wahr, daß man noch hier und da einen und den andern braven und geſchikten Orgelſpieler findet. Allein es iſt auch eben ſo gewiß, daß man öfters, ſo gar in manchen Hauptkirchen großer Städte, die Orgeln von ſolchen, durch ordentliche Vocation dazu berechtigten Stümpern mishandeln höret, welche kaum werth wären, Sackpfeiſer in einer Dorfſchenke zu ſeyn. Es fehlet ſo weit, daß dergleichen unwürdige Organiſten etwas von der Compoſition verſtehen ſollten; daß ſie vielmehr nicht einmal einen wohlklingenden und richtigen Baß zu der Melodie eines Chorals ausfinden können; geſchweige daß ſie dazu zum wenigſten noch zwo richtige Mittelſtimmen zu treffen fähig wären. Ja nicht einmal die ſimple Melodie eines Choralgeſanges kennen ſie. Oefters ſind die blökenden Currentjungen ihre Vorſänger und Muſter, nach deren Fehlern ſie die Melodien, wohl alle Monate, immer wieder aufs Neue verhunzen. Unter Orgel und Clavicymbal machen ſie keinen Unterſchied. Das der Orgel eigene Tractament iſt ihnen ſo unbekannt, als die Kunſt, ein geſchiktes Vorſpiel vor einem Geſange zu machen: ungeachtet es nicht an geſtochenen und geſchriebenen Muſtern fehlet, woraus ſie beydes, wenn ſie wollten, erlernen könnten. Sie ziehen lieber ihre eigenen, aus dem Stegreife erſchnappeten Gedanken, den beſten, mit Vernunft und Ueberlegung ausgearbeiteten Orgelſtücken berühmter Männer, vor. Mit ihren ungeſchickten bockpfeiferhaften Coloraturen, welche ſie zwiſchen jedem Einſchnitte eines Chorals herleyern, machen ſie die Gemeine irre, anſtatt ihren Geſang in Ordnung zu erhalten. Von der Art, wie man das Pedal brauchen ſoll, hat mancher nicht einmal reden hören. Der kleine Finger der linken Hand, und der linke Fuß, ſtehen bey vielen in ſolcher Verbindung mit einander, daß niemals einer, ohne des andern Vorwiſſen und Uebereinſtimmung, einen Ton anzuſchlagen ſich getrauet. Ich will nicht einmal gedenken, wie ſie öfters eine ohnedem ſchlecht genug ausgeführte Kirchenmuſik, durch ihr elendes Accompagnement, noch ſchlechter machen. Schade! wenn Deutſchland den Vorzug des Beſitzes guter Orgelſpieler nach und nach wieder verlieren ſollte. Freylich geben die an den meiſten

ſten Orten gar zu geringen Beſoldungen eine ſchlechte Aufmunterung zu dem Fleiße in der Orgelwiſſenſchaft. Freylich wird auch mancher geſchickter Organiſt durch den Hochmuth und Eigenſinn einiger ſeiner geiſtlichen Befehlshaber niedergeſchlagen.

84. §.

Den merkwürdigſten Zeitpunct, worinne abſonderlich der Geſchmack der Deutſchen in Anſehung der Vocalcompoſition angefangen hat, eine beſſere Geſtalt zu gewinnen, könnte man ohngefähr um das Jahr 1693 ſetzen; als zu welcher Zeit, nach des um die Vertheidigung und die Geſchichtskunde der Muſik ausnehmend verdienten Herrn **Mattheſons** Berichte, im muſikaliſchen Patrioten, S. 181. und 343. der Capellmeiſter **Couſſer** die neue oder italiäniſche Singart in den Hamburgiſchen Opern eingeführet hat. Um eben dieſe Zeit fieng der berühmte **Reinhard Keiſer** an, ſich mit ſeinen Operncompoſitionen hervorzuthun. Dieſer ſchien zu einem mit reicher Erfindung verknüpfeten, angenehm ſingenden Weſen gleichſam gebohren zu ſeyn; er belebte alſo die neue Singart damit auf eine vorzügliche Weiſe. Ihm hat der gute Geſchmack in der Muſik in Deutſchland unſtreitig viel zu danken. Die in Hamburg und Leipzig nach dieſer Zeit ziemlich lange in blühendem Zuſtande geweſenen Opern, und die berühmten Componiſten, welche zugleich nebſt **Keiſern** von Zeit zu Zeit, ungeachtet der öfters ſchlechten, und nicht ſelten gar niederträchtigen Texte, für dieſelben gearbeitet haben, haben zu dem Grade des guten Geſchmackes, in welchem die Muſik in Deutſchland gegenwärtig ſteht, gute Vorbereitungen gemachet. Es könnte als ein Ueberfluß angeſehen werden, wenn ich diejenigen großen Männer, welche ſich in den itztgenannten Zeiten, ſowohl in der Kirchen- Theatral- und Inſtrumentalcompoſition, als auch auf Inſtrumenten, unter den Deutſchen berühmt gemachet haben, und deren einige entſchlafen, einige noch am am Leben ſind, alle mit Namen anführen wollte. Ich bin verſichert, daß ſie in und außer Deutſchland ſchon alle ſo bekannt ſind, daß ihre Namen, meinen muſikliebenden Leſern, ohne vieles Nachdenken, gleich beyfallen werden. So viel iſt gewiß, daß ihnen diejenigen, welche zu unſern Zeiten in der Tonkunſt hervorragen, den größten Dank ſchuldig ſind.

85. §.

Bey allen dieſen Bemühungen braver Tonkünſtler aber, fanden ſich in Deutſchland doch noch immer unterſchiedene Hinderniſſe, welche dem guten Geſchmacke im Wege ſtanden. Man war öfters nicht ſo bemüht, den Er-

Digitized by Google

Erfindungen dieſer berühmten Männer den gehörigen Beyfall zu geben, und ihnen nachzufolgen, wie es wohl hätte ſeyn ſollen. An vielen Orten bekümmerte man ſich nicht einmal darum: ſondern blieb immer bey dem Alten ſtehen. Ja, was noch mehr iſt, es fanden ſich vielmehr unterſchiedene Widerſacher, welche, aus einer ungereimten Liebe zu dem Alterthume, ſchon darinne, weil die Ausarbeitungen gedachter Männer von der alten Art abgiengen, Urſache genug zu haben glaubten, alles als Ausſchweifungen zu verwerfen. Wie lange iſt es her, daß man noch die alte Weiſe in Deutſchland mit großer Hitze, obgleich deſto ſchwächern Gründen, zu vertheidigen ſuchte? Viele, die auch noch Luſt gehabt hätten zu profitiren, hatten weder das Vermögen, an ſolche Orte zu reiſen, wo die Muſik im Flore war, noch auch ſich Muſikalien von da zu verſchreiben. Es iſt nicht zu läugnen, daß durch die Einführung des Cantatenſtyls, in die Kirchen der Proteſtanten, dem guten Geſchmacke auch ein beſonderer Vortheil zugewachſen iſt. Allein wie viel Widerſpruch hat es nicht zu überwinden gekoſtet, ehe die Cantaten und Oratorien in der Kirche einen feſten Fuß haben faſſen können? Vor wenigen Jahren gab es noch Cantores, die in ihrem mehr als funfzigjährigen Amte, ſich noch nicht hatten überwinden können, ein Kirchenſtück von **Telemannen** aufzuführen. Es iſt daher nicht zu verwundern, wenn man zu gleicher Zeit an einem Orte in Deutſchland gute, am andern aber ſehr unſchmackhafte und ungeſalzene Muſik angetroffen hat. Wer nun von Ausländern etwa, zum Unglücke, an einem der letztern Orte Muſik gehöret hatte, und alle Deutſchen hiernach beurtheilete; der konnte ſich freylich von ihrer Muſik nicht die vortheilhafteſten Begriffe machen.

86. §.

Die Italiäner pflegeten vor dieſem den deutſchen Geſchmack in der Muſik: un guſto barbaro, **einen barbariſchen Geſchmack**, zu nennen. Nachdem es ſich aber gefüget, daß einige deutſche Tonkünſtler in Italien geweſen, und allda Gelegenheit gehabt haben, von ihrer Arbeit ſowohl Opern, als Inſtrumentalmuſik, mit Beyfalle aufzuführen; da wirklich die Opern, an welchen man in Italien zu itzigen Zeiten den meiſten Geſchmack, und zwar mit Rechte, findet, von der Feder eines Deutſchen herkommen: ſo hat ſich das Vorurtheil nach und nach verlohren. Doch muß man auch ſagen, daß die Deutſchen ſowohl den Italiänern, als auch eines Theils den Franzoſen, wegen dieſer vortheilhaften Veränderung ihres Geſchmackes, ein Vieles zu danken haben. Es iſt bekannt,

daß an verſchiedenen deutſchen Höfen, als: in Wien, Dresden, Berlin, Hannover, München, Anſpach, u. a. m. ſchon von hundert Jahren her, italiäniſche und franzöſiſche Componiſten, Sänger und Inſtrumentiſten in Dienſten geſtanden ſind, und Opern aufgeführet haben. Es iſt bekannt, daß einige große Herren viele von ihren Tonkünſtlern nach Italien und Frankreich haben reiſen laſſen, und daß, wie ich ſchon oben geſaget habe, viele der Verbeſſerer des Geſchmackes der Deutſchen, entweder eines, oder beyde dieſer Länder beſuchet haben. Dieſe haben alſo ſowohl von dem einen, als von dem andern, den Geſchmack angenommen, und eine ſolche Vermiſchung getroffen, welche ſie fähig gemachet hat, nicht nur deutſche, ſondern auch italäniſche, franzöſiſche, und engländiſche Opern, und andere Singſpiele, eine jede in ihrer Sprache und Geſchmacke zu componiren, und mit großem Beyfalle aufzuführen. Weder von den italiäniſchen noch franzöſiſchen Tonkünſtlern kann man dergleichen ſagen. Nicht daß es ihnen am Talente dazu fehlete: ſondern weil ſie ſich wenig Mühe geben, fremde Sprachen zu erlernen; weil ſie allzuſehr von Vorurtheilen eingenommen ſind; und weil ſie ſich nicht überreden können, daß, außer ihnen, und, ohne ihre Sprache, etwas Gutes in der Singmuſik hervorgebracht werden könne.

87. §.

Wenn man aus verſchiedener Völker ihrem Geſchmacke in der Muſik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beſte zu wählen weis: ſo fließt daraus ein **vermiſchter Geſchmack**, welchen man, ohne die Gränzen der Beſcheidenheit zu überſchreiten, nunmehr ſehr wohl: **den deutſchen Geſchmack** nennen könnte: nicht allein, weil die Deutſchen zuerſt darauf gefallen ſind; ſondern auch, weil er ſchon ſeit vielen Jahren, an unterſchiedenen Orten Deutſchlandes, eingeführet worden iſt, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern, misfällt.

88. §.

Wofern nun **die deutſche Nation** von dieſem Geſchmacke nicht wieder abgeht: wenn ſie ſich bemühet, wie bishero ihre berühmteſten Componiſten gethan haben, darinne immer weiter nachzuforſchen; wenn **ihre neuangehenden Componiſten** ſich mehr, als itziger Zeit leider geſchieht, befleißigen, nebſt ihrem vermiſchten Geſchmacke, die Regeln der Setzkunſt, ſo wie ihre Vorfahren, gründlich zu erlernen; wenn ſie ſich nicht an der puren Melodie, und an der Verfertigung theatraliſcher

Arien

Digitized by Google

Arien allein begnügen, ſondern ſich, ſowohl im Kirchenſtyle, als in der Inſtrumentalmuſik, auch üben; wenn ſie wegen Einrichtung der Stücke, und wegen vernünftiger Verbindung und Vermiſchung der Gedanken, ſolche Componiſten, welche einen allgemeinen Beyfall erhalten, ſich zu Muſtern vorſtellen, um ihrer Art zu ſetzen, und ihrem feinen Geſchmacke nachzuahmen: doch daß ſie ſich dabey nicht gewöhnen, wie es von ſehr vielen geſchieht, ſich mit fremden Federn zu ſchmücken, und etwa den Hauptſatz, oder den ganzen Zuſammenhang, von dieſem oder jenem auszuſchreiben, oder aufzuwärmen; wenn ſie vielmehr ihre eigene Erfindungskraft daran ſtrecken, um ihr Talent ohne Nachtheil eines Andern zu zeigen, und aufzuräumen, und um nicht, anſtatt Componiſten zu werden, immer nur Copiſten zu verbleiben; wenn **die deutſchen Inſtrumentiſten** ſich nicht, wie oben von den Italiänern geſaget worden iſt, durch eine bizarre und komiſche Art auf Irrwege führen laſſen: ſondern die gute Singart, und diejenigen, welche in einem vernünftigen Geſchmacke ſpielen, zum Muſter nehmen; wenn ferner **die Italiäner** und **die Franzoſen** den Deutſchen in der Vermiſchung des Geſchmackes ſo nachahmen wollten, wie die Deutſchen ihnen im Geſchmacke nachgeahmet haben; wenn dieſes alles, ſage ich, einmüthig beobachtet würde: ſo könnte mit der Zeit **ein allgemeiner guter Geſchmack in der Muſik** eingeführet werden. Es iſt auch dieſes ſo gar unwahrſcheinlich nicht: weil weder die Italiäner, noch die Franzoſen, doch mehr die Liebhaber der Muſik, als die Tonkünſtler unter ihnen, mit ihrem puren Nationalgeſchmacke ſelbſt mehr recht zufrieden ſind; ſondern ſchon ſeit einiger Zeit, an gewiſſen ausländiſchen Compoſitionen mehr Gefallen, als an ihren inländiſchen, bezeiget haben.

89. §.

In einem Geſchmacke, welcher, ſo wie der itzige deutſche, aus einer Vermiſchung des Geſchmackes verſchiedener Völker beſteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigen ähnliches; welches ihr alſo niemals misfallen kann. Müßte man auch gleich, in Betrachtung aller, über den Unterſchied des Geſchmackes bisher angeführten Gedanken und Erfahrungen, dem puren italiäniſchen Geſchmacke, vor dem puren franzöſiſchen, einen Vorzug einräumen: ſo wird doch jedermann eingeſtehen, weil der erſte nicht mehr ſo gründlich, als vor dieſem iſt, ſondern ſehr frech und bizarr geworden, der andere hingegen gar zu ſimpel geblieben iſt, daß deswegen ein von dem Guten beyder Arten zuſam-

Digitized by Google

mengeſetzeter und vermiſchter Geſchmack unfehlbar allgemeiner und gefälliger ſeyn müſſe. Denn eine Muſik, welche nicht in einem einzelnen Lande, oder in einer einzelnen Provinz, oder nur von dieſer oder jener Nation allein, ſondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, ja, aus den angeführten Urſachen, nicht anders als für gut erkannt werden kann, muß, wenn ſie ſich anders auf die Vernunft und eine geſunde Empfindung gründet, außer allem Streite, die beſte ſeyn.

E N D E.

Regi-

Digitized by Google

Regiſter
der vornehmſten Sachen.

Die römiſche Zahl weiſet auf das Hauptſtück; die deutſche Ziffer auf den §.

Wenn aber zwo römiſche Zahlen beyſammen ſtehen, ſo zeiget zwar die größere das Hauptſtück, die kleinere aber den Abſchnitt deſſelben an.

Das E bedeutet die Einleitung.

A.

Abnehmen der Stärke des Tones, ſ. Ton.

Abzug eine kleine weſentliche Manier, VIII. 4.

Accompagnement einer Hauptſtimme, XVII. wo es am beſten erlernet werde, XVII. iv. 12. auf dem Clavicymbal insbeſondere, XVII. vi. 1. u. f. eines Recitativs XVII. vii. 59.

Adagio, die Art daſſelbe auszuführen iſt zweyerley XIV. 2. wie es auszuführen iſt XIV. 5. u. f. die unterſchiedenen Arten deſſelben XIV. 7. das Zeitmaaß dieſer Arten XVII. vii. 49-51. wie es zu begleiten XVII. vii. 25. 37. auf dem Flügel insbeſondere XVII. vi. 28. 30. 31. deſſen Vortrag auf Bogeninſtrumenten XVII. ii. 12-14. eines Concerts XVIII. 35-37. eines Solo XVIII. 48 wie es in alten Zeiten geſetzet wurde XVIII. 36.

- - cantabile ſein Zeitmaaß XVII. vii. 49-51.

- - di molto deſſen Vortrag XIV. 8-16. Bogenſtrich XVII. ii. 26. Zeitmaaß XVII. vii. 49-51.

- - ſpiritoſo deſſen Vortrag XIV. 8-19. Bogenſtrich XVII. ii. 26.

Ad libitum ſ. Fermate.

Aeltern fehlen oft in Erwählung der Lebensart der Kinder E. 3.

Affecten ſ. Leidenſchaften.

Affettuoſo ſein Bogenſtrich XVII. ii. 26.

Albinoni ein welſcher Componiſt XVIII. 58.

Allabrevetact wie er bezeichnet wird V. 13. XVII. vii. 50 ſein Zeitmaaß XVII. vii. 50. 58.

Digitized by Google

Alla Siciliana ſ. Siciliana.

Allegretto deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26. Zeitmaaß XVII. VII. 49. 51.

Allegro verſchiedene Arten deſſelben XII. I. 2. wie es auszuführen iſt XI. 3. u. f. Bogenſtrich dabey XVII. II. 26. XVII. IV. 5. Anmerkungen bey deſſelben Begleitung XVII. VII. 28. für das Clavier insbeſondere XVII. VI. 32. das Zeitmaaß der verſchiedenen Arten deſſelben XVII. VI. 49. 51.

Allegro, erſtes eines Concerts fürs Große XVIII. 33. 34. eines Solo XVIII. 49.

- - letztes eines Concerts XVIII. 38. 39. eines Solo XVIII. 50

Altſtimme Triller derſelben IX. 6. Anm.

Andante deſſen Vortrag XIV. 21. Bogenſtrich XVII. II. 26

Anfang eines Stückes, Anmerkung dabey XVII. I. 5. XVIII. VII. 42.

Anfänger in der Muſik ſ. Muſikus und Flötenſpieler.

Anführer der Muſik ſind oftmals ſchlecht beſchaffen E. 8. XVII. I. 2. die Eigenſchaften eines guten XVII. I. 3. u. f.

Anſatz auf der Flöte traverſiere IV. 6. u. f. wie er zu erlangen IV. 8. u. f. Hinderniſſe des guten IV. 6. 8. 15. auf dem Hoboe und Fagott VI. Anh. I. 4.

Anſchlag eine ſo genannte willkührliche Auszierung XVII. 41. harter beym Singen XVIII. II.

Anſchlagende Noten ſ. Noten.

Anthems der Engelländer XVIII. 20

Application ſ. Fingerordnung.

Applicatur auf Bogeninſtrumenten, ſ. *mezzo manico.* des Contravioloniſten XVII. V. 6.

Arien wie ſie zu beurtheilen ſind XVIII. 25. 26. mit Action XVIII. 24. 26. 69. franzöſiſche XVIII. 66. italiäniſche 63.

Arioſo deſſen Vortrag XIV. 20. Bogenſtrich XVII. II. 26. Zeitmaaß XVII. VII. 51.

Athemholen Regeln davon VII. I. u. f. XII. 13. XIV. 12.

Aufmunterung zum Fleiße in der Muſik E. 8. XVI. 33

Ausdruck im Singen iſt nöthig XVIII. 69.

- - der Leidenſchaften VI. I. II. XI. 15. 16. XII. 24. 25.

Ausſprache Fehler derſelben beym Singen XVII. II.

Ausziehen der Mittelſtücken der Flöte I. 13.

Auszierungen weſentliche VIII. I. u. f. IX. I. u. f. XII. 26.

- - willkührliche XII. 27. XIII. 2. u. f. wenn ſie anzubringen ſind XIII. 9. XIV. 14. XVII. IV. 3. ſind immer abzuwechſeln XIII. 29. dürfen nicht übereilet werden XIV. 16. allzuhäufige werden verworfen XI. 6. 7. 18. dunkle e. d. Vorſicht, die dabey nöthig iſt, XVI. 24. wo ſie zu vermeiden ſind XVII. III. 6. XVII. IV. 3. XVII. VI. 7. 23. XVII. VII. 15. wo ſie bey einem Concert können angebracht werden XVI. 27. bey einem Quatuor XVI. 24. bey einem Solo XVI. 29. bey einem Trio XVI. 24. beym concertiren mit einer Singſtimme XVI. 30.

- - Beyſpiele davon über alle Arten der Intervalle XIII. II. u. f. über Bindungen XIII. 28. 29. über die halbe

Cadenz

Cadenz XV. 33. 34. über die Einſchnitte der Melodie XIII. 35 - 39. über die Fermaten XIII. 36. über langſame punctirte Noten XIII. 40. über ein ganzes Adagio XIV. 23. 24. und 41-43.
- - des Theaters XVIII. 71.

B.

Bach (Johann Sebastian) ſeine Art die Finger auf dem Claviere zu ſetzen XVII. vi 18. hat die Orgelkunſt zur Vollkommenheit gebracht. XVIII. 83.
Bände auf dem Violoncell XVII. iv. 11. ſind auf dem Contraviolon nöthig XVII. v. 4.
Ballette XVIII. 71.
Barre (la) ein franzöſiſcher Flötenſpieler I. 6.
Baß ſ. Grundſtimme.
Baſſet wie es auf dem Flügel zu accompagniren XVII. vi. 27.
Baſſon deſſen Urſprung XVII. vii. 6. wie er zu halten iſt VI. Anh. 6. deſſen Anſatz VI. Anh. 1. u. f. Beſchreibung und Gebrauch des Zungenſtoßes auf demſelben VI. Anh. 1. u. f. Triller auf demſelben IX. 6. Anm. wie der Ton darauf höher oder tiefer gemacht wird XVII. vii. 7. 9. wodurch er unrein wird XVII. vii. 7.
Baſſoniſten Fehler derſelben VI. Anh. 5. ihr Platz bey einer Muſik XVII. i. 13-15.
Baßſtimme Triller derſelben IX. 6 Anm.
Battement eine kleine weſentliche Manier VIII. 15.
Bau inwendiger der Flöte, was er zum Tone beyträgt IV. 4.
Bauernſtolz in der Muſik ſchädlich XVII. vii. 36.
Begleitung einer Haupſtimme ſ. Accompagnement.
Beſcheidenheit, zur Unzeit affectirte wird getadelt XVI. 32.
Beurtheilung einer Muſik wie ſie anzuſtellen XVIII. 1. 8. 9. 10. Fehler dabey XVIII. 2-6.
Bewegung des Tactes ſ. Zeitmaaß
Beyfall der Zuhörer wozu er dienet XVI. 33.
Billigkeit iſt bey Beurtheilung einer Muſik zu beobachten XVIII. 7-10.
Bindungen in der Grundſtimme ihr Vortrag XVII. iv. 8. XVII. vi. 28. auf dem Flügel XVII. vii. 29. willkührliche Auszierungen darüber XIII. 28. 29.
Blasinſtrumente ſ. Inſtrumente.
Blavet ein franzöſiſcher Flötenſpieler I. 6.
Bockstriller IX. 3.
Bogen über den Noten VI. 1. 10. 11. XVII. ii. 12. mit dem Puncte XIII. 36.
- - der Inſtrumente, ſeine Stärke und Schwäche XVII. ii. 28. wo er auf jedem Inſtrumente zu führen XVII. ii. 28. des Violoncells XVII. iv. 1.
Bogeninſtrumente ſ. Inſtrumente.
Bogenſtrich Lehren davon XVII. 6. XVII. ii. 3 - 28. auf der Bratſche insbeſondere XVII. iii. 7. u. f. auf dem Contraviolon XVII. v. 5. auf dem Violoncell insbeſondere XVII. iv. 2. 9. 10. bey der franzöſiſchen Tanzmuſik XVII. vi. 58. der neumodiſchen italiäniſchen Violiniſten XVIII. 61.
Bombart I. 5. XVII. vii. 6.

Bourre ihr Zeitmaaß und Vortrag XVII. vII. 58.
Bratſche Triller auf derſelben IX. 6. Anm. wo der Bogen darauf zu führen iſt XVII. II. 28. XVII. III. 9.
Bratſchiſt deſſen Platz bey einer Muſik XVII. I. 13-15. ſeine Pflichten XVIII. III. 1. u. f.
Brillant ſ. Schimmer.
Bruhns ein Orgelcomponiſt XVIII. 83.
Bruſt ihre Bewegung trägt etwas zum Tone der Flöte bey IV. 25. Gebrauch derſelben VI. I. 11.
Bruſtſtimme menſchliche IV. 17. 18. deren Vorzüge XVII. vII. 52.
Büffardin ein franzöſiſcher Flötenſpieler I. 6.
Buxtehude ein Orgelcomponiſt XVIII. 83.

C

Cadenz XV. 1. ihr Urſprung XV. 2. Misbrauch XV. 3. 4. 6. Abſicht XV. 5. ihre Fehler XV. 18. ihr Schluß XV. 29. 36. was die Accompagniſten dabey zu beobachten haben XVII. vII. 44.
= = einfache XV. 9. Anweiſung dazu XV. 7-18.
= = doppelte XV. 9. Anweiſung dazu XV. 19-31.
= = halbe XV. 32. 33. 34.
Cäſur der Melodie XVIII. 33. 34. 39.
Canarie ihr Vortrag XVII. 7. 58.
Cantabile deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26. Vortrag XIV. 20.
Cantatenſtyl in der Kirche XVIII. 19. 20. wird in Deutſchland eingeführet XVIII. 85. in der Kammer XVIII. 27.
Cantores XVIII. 80. Anm. eigenſinnige XVIII. 85.
Capelli ein italiäniſcher Componiſt, ſein Charakter XVIII. 63.
Chaconne ihre Vortrag XVII. vII. 58.
Chorſchüler deutſche XVIII. 80. Anm.
Chorton XVII. vII. 6.
Chronomètre von Mr. Loulié XVII. vII. 46
Clavicymbal deſſen Platz bey einer Muſik XVII. I. 13-15. verſchiedener Ton deſſelben XVII. vI. 18.
Clavieriſt ſeine Pflichten beym Accompagnement XVII. vI. 1. u. f. berühmte deutſche XVIII. 83.
Componiſten angehende müſſen den Contrapunct gründlich erlernen E. 16. XVIII. 88.
= = deutſche Erinnerung an dieſelbe E. 15. XVIII. 88. berühmte werden angeführet XVIII. 84. haben den Geſchmack verbeſſert XVIII. 83. 84. haben von den Ausländern Nutzen gezogen XVIII. 83. 86. ihre Vorzüge XVIII. 86. Vorzüge eines berühmten XVIII. 63.
= = gute ihre Pflichten XVII. vII. 60.
= = italiäniſche einige Fehler derſelben E 14. XVIII. 24. 62. 63. 68. große XVIII. 56.
= = Opern- XVIII. 24. 71. berühmte deutſche XVIII. 84. dürfen nicht partheyiſch ſeyn XVIII. 71. Fehler der heutigen welſchen XVIII. 63. 68.
= = ſelbſtgewachſene ihre Fehler E. 14. 15. X 21.
= = unwiſſende, ihre Fehler. E. 20.
Compoſition ihre Erlernung wird angerathen X. 19. XVII. IV. 7. wie ſie zu beurtheilen iſt XVIII. 5. 16. u. f. der alten Deutſchen XVIII. 79. 80.
= = Inſtrumental- der heutigen Italiäner XVIII. 62.

Compoſition Vocal. wird verbeſſert XVIII. 56. der Franzoſen XVIII. 67. der heutigen Italiäner XVIII. 62.
Concert deſſen Urſprung XVIII. 30. Verbeſſerung XVIII. 58. unterſchiedene Arten deſſelben, e. d. ihre Beſchreibung XVIII. 30 - 40. was für willkührliche Auszierungen dabey ſtatt finden XVI. 27. für einen großen Ort XVI. 18. XVIII. 31. 33 - 40. für einen kleinen Ort XVI. 19. XVIII. 41. wie es auf dem Flügel zu begleiten XVII. vi. 5.
Concertiſten ihre Pflichten ſ. Flötenſpieler. ſind in einem guten Orcheſter zu erziehen. XVII. i. 12.
Concerto groſſo ſeine Eigenſchaften. XVIII. 30. 31.
Contrapunct was darunter verſtanden wird. E. 16. deſſen Nutzen e. d. deſſen Misbrauch e. d.
Contraviolon muß Bände haben XVII. v. 4. wo der Bogen darauf zu führen iſt XVII. ii. 28. XVII. v. 5. rechte Größe XVII. v. 2. 3. Triller IX. 6. Anm.
Contravioloniſt deſſen Bogenſtrich insbeſondere XVII. v. 5. Pflichten XVII. v. u. f. Platz bey einer Muſik XVII. i. 13 - 15.
Copiſten ihre Pflichten XVII. vii. 60.
Corelli wird gerühmet XVIII. 56. 58. ſeine Sonaten werden angeführet XV. 2.
Courante ihr Vortrag XVII. vii. 58.
Couſſer ein berühmter deutſcher Componiſt XVIII. 84.
Currentjungen in deutſchen Städten XVIII. 83.

D.

Dämpfer ihr Gebrauch XVII. ii. 29. 30. welche die beſten ſind, e. d.
Daumen Gebrauch derſelben bey Haltung der Flöte II. 3. 4.
Deutſche ihr Geſchmack in der Muſik in den vorigen Zeiten XVIII. 78 - 82. in den itzigen Zeiten XVIII. 83 - 89. ihre alte Singart XVIII. 80. Anm. ihre alte Inſtrumentalmuſik. XVIII. 81.
Deutſche Componiſten ſ. Componiſten.
Di eine Art des Zungenſtoßes VI. 2. deſſen Beſchreibung und Gebrauch VI. i. 1. u. f. Stücke ſo dazu dienen X. 6. auf dem Hoboe und Baſſon VI. Anh. 2.
Diebe muſikaliſche E. 14.
Did'll eine Art des Zungenſtoßes ſ. Doppelzunge.
Diri eine Art des Zungenſtoßes, VI. ii. 7. 8.
Discant ſ. Sopran.
Discretion beym Accompagnement wo ſie ſtatt findet XVII. vi. 31. XVII. vii. 44. 59.
Diſſonanzen, ihre unterſchiedenen Wirkungen XVII. vi. 12 - 16. ihr unterſchiedener Vortrag XVII. iv. 7. XVII. vi. 12 - 16.
Dolce deſſen Bogenſtrich XVII. ii. 26.
Doppelſchlag eine kleine weſentliche Manier VIII. 14.
Doppelzunge oder Zungenſtoß mit did'll VI. 2. deren Beſchreibung und Gebrauch VI. iii. 1. 2. 4. 5. auf der Flöte VI. i. 9. VI. iii. 3. 7. u. f. was für Stücke dazu dienen X. 8. was dabey zu verhüten iſt X. 9. deren Gebrauch auf dem Baſſon VI. Anh. 3.
Doublé ſ. Doppelſchlag.
Duetten deren Uebung wird einem Anfänger angerathen X. 14 für die Singſtimme XVIII. 27.
Dunkelheit des Vortrages X. 19. XI. 6. 7.
Durchgehende Noten ſ. Noten.

E.

Eigenliebe iſt im Zaume zu halten E. 20. übelgeordnete, deren Schaden e. d.

Eigenſinn ſchädlich XVII. vii. 18.
Eilen bey der muſikaliſchen Ausführung iſt zu vermeiden XII. 5. 6. 7. Mittel dawider X. 9. XII. 5. XVII. vii. 32.
Eingebildete Virtuoſen E. 14. 20.
Einklang willkührliche Auszierungen darüber XIII. 12. XIV. 26.
Einſchnitte, der Melodie ſ. Cäſur willkührliche Auszierungen darüber XIII. 35 39. des Recitativs, was bey Begleitung derſelben zu beobachten XVII. vii. 59.
Eintheilung der Noten in den Tact, wie ſie zu erlernen V. 17. u. ſ. iſt ein nöthiges Stück des guten Vortrages V. 16. XVII. i. 5.
Eintritte des Hauptſatzes XVII. vi. 32. XVII. vii. 28.
Embouchûre ſ. Anſatz und Mundloch.
Entré ihr Vortrag XVII. vii. 58.
Erfahrung iſt nöthig bey der Muſik E. 14 XVII. vi. 14.
Erfindung der Flöte traverſiere I. 1. 2.
Es des Baſſons XVII. vii. 7.

F.

Fagott ſ. Baſſon
Fagottiſt ſ. Baſſoniſt
Falſet deſſen Gebrauch IV. 17. 18.
Feinde wozu ſie dienen XVI. 33.
Fermate, willkührliche Auszierungen darüber XII. 36. ihr Urſprung XV. 2. im Anfange eines Stücks wie ſie zu machen und auszuzieren iſt XV. 35. Anmerkungen über die Währung XVII. vii. 43.
Fertigkeit, auf der Flöte wie ſie zu erlangen iſt X. 10. Misbrauch derſelben XVI. 16.
Flügel ſ. Clavicymbal.
Finger was für welche zur Flöte geſchickt ſind, E. 4. 18. ihre Bezeichnung II. 1. wie ſie beym Flötenſpielen zu ſetzen ſind II. 3. u. ſ. einige Misbräuche derſelben beym Flötenſpielen II. 7. 8. 9. X. 3. wie ſie auf dem Claviere zu halten ſind XVII. vi. 18. der linken Hand, ihr Gebrauch auf Bogeninſtrumenten XVII. ii. 32.
Fingerordnung auf der Flöte traverſiere III. 4. u. ſ. auf dem Hoboe, iſt von jener unterſchieden III. 12.
Fiſtel ſ. Falſet.
Fleiß erſetzet oft den Mangel des Unterrichts E. 3.
Flöte traverſiere ihr Urſprung I. 1. 2. wird von den Franzoſen verbeſſert I. 4. 6. woraus ſie verfertigt wird I. 18. ihre Gattungen I. 16. wird in Deutſchland beliebt I. 7. wie ſie zu reinigen I. 19. wie ihre Stücke zuſammen zu ſetzen ſind II. 2. ihre Haltung beym Blaſen II. 2. u. ſ. XVI. 10. gleichet der menſchlichen Luftröhre IV. 1. 17. wie der Ton darinne gezeuget wird IV. 2. 4. ihr inwendiger Bau IV. 4. ihr Anſatz IV. 6. u. ſ. wie ſie einzuſtimmen iſt. XVI. 2. 10. wie der Ton darauf höher oder tiefer wird XVII. vii. 9. wodurch ſie unrein wird XVII. vii. 7. kann gar wohl rein geſpielet werden IX. 10. wie ihre Unvollkommenheiten zu verbeſſern ſind IV. 16. 23. was darauf ſchwer zu ſpielen iſt XVIII. 14. ihre Ausübung ſchadet der Geſundheit nicht E. 21.
Flöteniſt ſ. Flötenſpieler.
Flötenmacher, Fehler der meiſten IV. 4. XVII. vii. 7.
Flötenſpieler ein angehender ſeine Naturgaben und Eigenſchaften E. 4. u ſ. was er zu beobachten hat X. 1. 22. wie lange er tägliche ſpielen müſſe X. 23.

Digitized by Google

Fehler der meiſten E 9. X. 10.
Flötenſpieler mechaniſche IV. 14. ihre Fehler IV. 16.
= = ein concertirender was er bey öffentlichen Muſiken zu beobachten hat XVI. 1. u. f. ſein Platz daſelbſt XVII. I. 13 = 15.
Forte und ſeine unterſchiedenen Grade beym Accompagnement werden beſchrieben XVII. VII. 19 = 30. ihre Bezeichnung XVII. VII. 19. wie ſie auf dem Claviere ausgedrückt werden XVII. VI. 17. Abwechſelung derſelben mit dem Piano ſ. Ton.
Franzöſiſche Muſik ſ. Muſik und Oper.
Franzoſen haben die Flöte traverſiere verbeſſert I. 4. 7. ihre Fehler im Singen IV. 17. ihre Art das Adagio auszuführen XIV. 2. 3. 4. ihr Bogenſtrich beym Accompagnement wird angeprieſen XVII. II. 26. haben zum Theil den Geſchmack in der Muſik verbeſſert XVIII. 53 = 55. ihr Geſchmack in der Muſik wird beſchrieben XVIII. 65 = 67. 74. 75. und mit dem italiäniſchen verglichen XVIII. 76. 89.
Frechheit ihr Ausdruck in der Muſik XII. 24. 26.
Freunde derſelben Werth XVI. 53.
Froberger ein berühmter deutſcher Clavierkomponiſt XVIII. 83.
Fugen muß ein Anfänger in der Muſik fleißig ſpielen X. 14. Regeln von derſelben Ausführung XVII. VII. 23.
Füßgen der Flöte, deſſen Theilung wird verworfen I. 14. kann nicht wohl verlängert werden. I. 16.
Furchtſamkeit iſt einem Muſikus ſchädlich XVI. 13.
Furie ihr Vortrag XVII. VII. 58.

G.

Gavotte ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Gelaſſenheit iſt bey der muſikaliſchen Ausführung nöthig XVI. 14.
Gelehrſamkeit ihr Nutzen bey der Muſik E. 19.
Geltung der Noten V. 8.
Generalbaß deſſen Wiſſenſchaft iſt einem angehenden Muſikus nöthig X. 18.
Generalpauſe ſ. Fermate
Geſchmack in der Muſik iſt unterſchiedlich XVII. 52. 53. wer ihn in den vorigen Zeiten ausgebeſſert hat XVIII. 53. 55. hat nach und nach zugenommen XVIII. 54. vermiſchter iſt der beſte. XVIII. 87 = 89. allgemeiner guter wie er entſtehen könne XVIII. 88.
= = deutſcher in den vorigen Zeiten XVIII. 78 = 82. in den itzigen Zeiten XVIII. 83 = 89. was er ſey XVIII. 87. merkmürdigſter Zeitpunkt ſeiner Verbeſſerung XVIII. 84. wird mit Unrecht barbariſch genennet XVIII. 86. Hinderniſſe deſſelben XVIII. 80. Anm. 85.
= = franzöſiſcher wird beſchrieben XVIII. 65 = 67. Vorſchläge zu deſſen Verbeſſerung XVIII. 74. 75. wird mit dem italiäniſchen verglichen XVIII. 76. 89.
= = italiäniſcher was man ſo nennen kann XVIII. 56. der vorigen Italiäner XVIII. 56. der heutigen italiäniſchen Inſtrumentiſten XVIII. 57 = 62. wird mit dem franzöſiſchen verglichen XVIII. 76. 89.
= = lombardiſcher, wer ihn aufgebracht hat XVIII. 58. was er iſt V. 23.
Geſchwindigkeit in der Ausführung iſt nicht zu übertreiben X. 3. XII. 8. XIV. 16.
Gique ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Glottis ſ. Kopf der Luftröhre.

Digitized by Google

Gola ſ. Gurgel
Grave wie es vorzutragen iſt XIV. 17. deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26.
Grimaſſen ſind zu vermeiden X. 3.
Grundſtimme wo ſie willkührliche Auszierungen leidet XVII. IV. 3. die Pflichten ihrer Ausführer beym Recitativ XVII. VII. 59.
Gurgelſtimme IV. 1.
Guſto barbaro XVIII. 86.

H.

Hände wie ſie auf dem Clavicymbal aufzuheben ſind. XVII. VI. 30.
Händel ein berühmter deutſcher Componiſt XVIII. 42.
Haltung einer Note wie ſie zu machen XIV. 10. was der Accompagniſt dabey zu beobachten hat XVII. VI. 24.
Harmonie deren Erlernung wird angerathen X. 18. XVII. IV. 3. XVII. V. 1.
Harpeggiren wo es nicht ſtatt findet XVII. VI. 7. 23.
Hauchen mit der Bruſt beym Flötenſpielen IV. 25. VI. I. 11. VI. III. 11.
Haupnoten ſind nicht zu verdunkeln XIII. 7.
Hauptſatz eines Stückes, deſſen Vortrag XII. 23. XIV. 14. XVII. III. 13. XVII. VI. 32. XVII. VII. 28.
Hinderniſſe des Wachsthums in der Muſik E. 7. 8. 14. 20.
Hoboe deſſen Urſprung I. 5 XVII. VII. 6. deſſen Anſatz VI. Anh. 1. wie er zu halten iſt VI. Anh. 6. deſſen Fingerordnung iſt von der auf der Flöte unterſchieden III. 12. Zungenſtoß auf demſelben VI. Anh. 1. u. f. wie er unrein wird XVII. VII. 7. wie der Ton darauf höher oder tiefer wird XVII. VII. 9. Triller auf demſelben IX. 6 Anm.
Hoboiſten ihr Platz bey einer Muſik XVII. I. 13. 15.
Hotteterre le Romain ein franzöſiſcher Flöteniſt I. 6.

J.

Imitationen ſ. Nachahmungen
Inganno XVII. VI. 11.
Inſtrumente wie ſie bey einer Muſik zu beſetzen ſind XVII. I. 13. 17. ihre Eigenſchaften muß ein Componiſt verſtehen XVII. VII. 60. der vorigen Zeiten XVII. VII. 6.
= = Blas = wie ſie zu ſtimmen ſind XVII. VII. 5. wie ſie zu dämpfen XVII. II. 30.
= = Bogen = müſſen gut bezogen ſeyn XVII. II. 1. wie ſie zu ſtimmen ſind XVII. VII. 1. 4 wie ſie rein zu ſpielen ſind XVII. VII. 8. 9. wie ſie zu dämpfen ſind XVII II. 29.
Inſtrumentalmuſik ihre vornehmſten ſten Arten XVIII. 28. u. f. wie ſie zu beurtheilen iſt e. d.
= = altdeutſche XVIII. 81.
= = franzöſiſche XVIII. 65. Vorſchläge zu ihrer Verbeſſerung XVIII. 75.
= = italiäniſche XVIII. 56. 57. 62.
Inſtrumentiſt angehender ſ. Flötenſpieler deſſen Naturgaben E. 4.
Inſtrumentiſten wie ſie bey einer Muſik zu ſtellen ſind XVII. I. 13. 17. wie ſie zu beurtheilen ſind XVIII. 13. 15.
= = deutſche Erinnerung an die itzigen XVIII. 88. der vorigen Zeiten XVIII 81.
= = franzöſiſche ihre Eigenſchaften XVIII. 65.
= = italiäniſche ihre Fehler IX. 4. XVIII. 57. 62. ſchaden dem guten Geſchmacke XVIII. 57. 62. richten in guten deutſchen Orcheſtern Unheil an XVIII. 61. Anm. werden oft zur Unzeit in Schutz genommen XVIII. 61. Anm.

In-

Inſtrumentmacher ihre Fehler XVII. VII. 7.
Intermezzo ſ. komiſche Muſik.
Italiäner ihre Art das Adagio auszuführen XIV. 2. 3. 4. ihre Vorzüge im Singen IV. 17. XVIII. 64. ihr Bogenſtrich beym Accompagnement wird widerrathen XVII. II. 26. haben den Geſchmack in der Muſik verbeſſert XVIII. 33-56. ſind darinne zur Veränderung geneigt XVIII. 56. 57. ihr Geſchmack in der Muſik wird beſchrieben XVIII. 56 63. mit dem franzöſiſchen verglichen XVIII. 76.
Italiäniſche Componiſten und Sänger ſ. Componiſten und Sänger, Inſtrumentiſten ſ. Inſtrumentiſten

K.

Kälte ihre Wirkung auf die Inſtrumente XVI. 3. 6.
Kammerconcerte XVIII. 30. 32. 41.
Kammermuſik Stellung der Ausführer dabey XVII. I. 15.
Kammerſtyl XVIII. 21. 22. 27.
Kammerton XVII. VII. 7.
Karl der Große liebt die Muſik der Welſchen XVIII. 55.
Keiſer (Reinhard) ein berühmter deutſcher Operncomponiſt XVIII. 84.
Kenner der Muſik was für Stücke vor ihnen zu ſpielen ſind XVI. 20. 21.
Kennzeichen, zufällige der Güte einer Muſik XVIII. 51.
Kinn deſſen Bewegung beym Flötenblaſen IV. 9. u.f.
Kirchenmuſik ihre unterſchiedenen Arten und Eigenſchaften XVIII. 19-21. ihr Vortrag XVII. VII. 12. was bey ihrem Zeitmaaße zu beobachten XVII. VII. 53. XVIII. 21.
Kirchenſtyl XVIII. 21. 22. 27.
Klappe an der Flöte traverſiere ihre Erfindung I. 4. wird in Deutſchland eingeführet I. 7. der zweyten Erfindung I. 8. Nutzen III. 8. 9. keine darf zur Unzeit eröfnet werden II. 9.
Kneipen der Saiten auf Bogeninſtrumenten XVII. II. 31.
Komiſche Muſik ihr Vortrag XVII. VII. 13.
Kopf wie er beym Flötenſpielen zu halten iſt II. 5.
Kopf der menſchlichen Luftröhre IV. I. deſſen Gebrauch beym Falſet IV. 17.
Kopfſtück der Flöte traverſiere I. 10. kann getheilt werden I. 15.

L.

Länge eines Concerts XVIII. 40.
Larghetto deſſen Vortrag XIV. 21.
Largo deſſen Vortrag und Bogenſtrich XVII. II. 26.
Lehrmeiſter in der Muſik iſt nöthig X. 1. die Schuldigkeiten deſſelben E. 9. 10. 11. 16. Fehler XI. 8. muß nicht oft abgewechſelt werden E. 11. auf der Flöte E. 9. 11.
Leidenſchaften wie ſie in der Muſik zu erregen und zu ſtillen ſind VIII. 16. XV. 18. XVII. VI. 10-13. wie ſie in einem Stücke zu erkennen und zu unterſcheiden ſind XI. 15. 16. ihr Ausdruck XII. 24.
Lento aſſai deſſen Vortrag XIV. 8. 16. Bogenſtrich XVII. II. 26
Licht und Schatten in der Muſik, ein Theil deſſelben XIV. 9.
Liebhaber der Muſik ihre Fehler im Urtheilen XVIII. 1-7.
Ligaturen ſ. Bindungen
Lippen welche zum Flötenblaſen geſchickt ſind E. 14. ihre Fehler IV. 7. ihre Bewe-

gung

gung beym Flötenblaſen IV. 8. u. f. 19. u. f. ihr Gebrauch beym Blaſen des Hoboes und des Baſſons VI. Anh. 2. 4. 5.
Lombardiſcher Geſchmack ſ. Geſchmack.
Loulié ſein Chronomêtre wird angeführet XVII. vii. 46.
Loure ihr Vortrag XVII. vii. 58.
Luftröhre menſchliche, wie der Ton darinne hervorgebracht wird IV. 1. 17. 18.
Lülly XV. 2. XVIII. 42. 55
Luſtigkeit ihr Ausdruck in der Muſik XII. 24. 26.

M.

Madrigal XVIII. 27.
Maeſtri italiäniſche E. 14.
Manieren kleine weſentliche VIII. 14. u. f. müſſen nicht überhäufet werden VIII. 19. XI. 18.
Mannigfaltigkeiten des Vortrages wird ausführlich erläutert XIV. 25 = 43.
Marſch ſein Vortrag XVII. vii. 58.
Mattei (Nicola) XV. 2.
Mattheſon ſeine Verdienſte um die Muſik XVIII. 84. 85.
Menſchenſtimme wie ſie den Ton bildet IV 1.
Menuet ſein Vortrag XVII. vii. 58.
Meſſa di voce wie ſie zu machen iſt XIV. 10. wie ſie mit dem Clavicymbal zu begleiten XVII. vi. 24.
Meſſe Muſik dabey XVIII. 19.
Meſure ſ. Tact
Metaſtaſio ein großer Operndichter XVIII. 68.
Metrum muſikaliſches XVIII. 33. 34. Fehler dawider XVIII. 62. 63.
Mezze tinte XIV. 25.
Mezzo forte wie es auf dem Clavicymbal auszudrücken XVII. vi. 17. wie es bezeichnet wird XVII. vii. 19.
Mezzo manico XVII. ii. 33.
Mittelſtücken der Flöte traverſiere I. 9. was beym Auseinanderziehen derſelben zu beobachten I. 13.
Mordant eine kleine weſentliche Manier VIII. 14. wo er zu vermeiden iſt XVII. ii. 12.
Moteten was ſie ſind XVIII. 19.
Mouvement ſ. Zeitmaaß.
Müſette ihr Vortrag XVII. vii. 58.
Mundloch der Flöte traverſiere, deſſen Größe IV. 11. Regeln von Oefnung deſſelben IV. 8. 11. 13. 15.
Muſici, alte, ihre Fehler XVII. 1. 5. XVII. vii. 16. junge, ihre Fehler XVI. 16. XVIII. 1. 5. 12. XVII. vii. 16. große, ihre Fehler XVI. 23.
Muſik wie ſie zu beurtheilen iſt XVIII. 1. u. f. etwas vom Unterſchiede der alten und neuen XVII. 3. ihre Feinde XVIII. 80. Anm. Unterſchied des Geſchmackes in derſelben XVIII. 52. u f.
Muſik der Deutſchen XVIII. 78 = 86.
= = franzöſiſche iſt ſklaviſch X. 13. 19. XVIII. 76. iſt gut für Anfänger X. 13. wird mit der italiäniſchen verglichen XVIII. 76.
= = italiäniſche iſt frey X. 13. 19. XVIII. 76. in Frankreich XVIII. 73. wird mit der franzöſiſchen verglichen XVIII. 76.
= = Kirchen ſ. Kirchenmuſik.
= = Romiſche ſ. Römiſche Muſik.
= = Theatraliſche ſ. Theatraliſch.
Muſiken öffentliche, was ein Concertiſt dabey zu beobachten hat XVI 1. u. f.
Muſikus, ein angehender, ſeine Naturgaben und Eigenſchaften E. 4. u. f. ein gebohrner wer es ſey E. 5. wie einer zu beurtheilen iſt XVIII. 1. 15.

N.

Nachahmungen XV. 23. 28. was bey deren Vortrage zu beobachten XVII. III. 13. XVII. IV. 3. XVII. VI. 26.

Nachforſchen eifriges in der Muſik wird angerathen E. 12. deſſen Gegenſtände E. 17.

Nachſchlag des Trillers IX. 7. wo er nicht ſtatt findet XV. 35.

Naſenſtimme IV. 1.

Naturgaben erſetzen oft den Mangel des guten Unterrichts E. 3. 11. müſſen wohl geprüfet werden E. 6. ſind allein nicht hinreichend einen guten Muſikus zu machen E. 14. wodurch man dem Mangel derſelben zu Hülfe kommen kann XVIII. VI. 14. eines Componiſten E. 4. eines Inſtrumentiſten e. d. eines Ripieniſten E. 7. eines Sängers E. 4.

Noten ihre Geltung V. 8. müſſen in der Ausführung von einander unterſchieden werden XI. 12. welche vornehmlich im Vortrage zu erheben ſind XVII. II. 15. XVII. III. 13. XVII. IV. 7. 6. XVII. VI. 10. 16. anſchlagende XV. 12. durchgehende XV. 12. geſchwinde ihr Vortrag VI. III. 1. 15. XI. 12. XVII. VII. 40. ihr Bogenſtrich XVII. II. 8. u. f. lange ihr Vortrag XII. 18. 19. XIV. 10. XVII. II. 15. XVII. III. 13. langſame punctirte willführliche Auszierungen darüber XIII. 40. punctirte ihr Vortrag IV. 17. V. 21. 22. 23. VI. II. 3. VIII. 8. 9. XII. 24 XVII. II. 13. 16. XVII. IV. 10. XVII. VII. 58. ſynkopirete ihr Bogenſtrich XVII. II. 8.

Notenleſen, Fertigkeit darinn iſt nöthig E. 17. XVIII. 11. Mittel dazu zugelangen. X. 14.

O.

Octaven wie ſie auf der Flöte herauszubringen ſind IV. 14. 18. 19. wie ſie auf Blasinſtrumenten unrein werden XVII. VII. 7.

Octavenſprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 21. und XIV. 33.

Oper erfodert einen erfahrnen Componiſten E. 15. ihre vornehmſten guten Eigenſchaften XVIII. 24. 25. 71. deutſche in Leipzig und Hamburg XVIII. 84. franzöſiſche wird beſchrieben XVIII. 67. ihre Fehler XVIII. 68. in Deutſchland XVIII. 73. italiäniſche ihre Fehler XVIII. 68. Urſachen derſelben XVIII. 70. iſt in andern Ländern beliebt XVIII. 73.

Operncomponiſten ſ. Componiſten.

Opernpoeſie wie ſie beſchaffen ſeyn ſoll XXIII. 71.

Opernpoeten ihre Fehler XVIII. 68. 70. ihre Pflichten XVIII. 71.

Opernſtyl wird gemisbrauchet E. 15.

Oratorium XVIII. 19. 20.

Orcheſter wie es in Ordnung zu erhalten XVII. I. 5. 6. wie es zu beſetzen und zu ſtellen iſt XVII. I. 13. 17. wie es zu üben iſt XVII. I. 11.

Ordnung in den muſikaliſchen Gedanken E. 14.

Organiſten berühmte deutſche XVIII. 83. gute fangen an rar zu werden XVIII. 83. ſchlechte e. d.

Orgelkunſt von wem ſie die Deutſchen empfangen haben XVIII. 83. wer ſie zur Vollkommenheit gebracht hat XVIII. 83.

Ort trägt viel zur Ausnahme der Muſik bey XVIII. 8. 25. 26.

Ouvertüre ihre Eigenſchaften XVIII. 42.

P.

Pachhelbel (Johann) ein berühmter deutſcher Tonkünſtler XVIII. 83.
Partheilichkeit bey der muſikaliſchen Ausführung XVII. I. 10. XVII. VII. 7. der Componiſten XVIII. 29. 71
Paſſagien wie ſie auszuführen ſind X. 8. u. f. XII. 4. 16. ſind fleißig zu üben X. 10. wie ſie auf dem Flügel auszuführen ſind XVII. VI. 18. ſchwere für die Flöte XVIII. 14. für die Violine, e. d. wie ſie ein Sänger auszuführen hat XVIII. 11. ihr Misbrauch im Singen XVIII. 69.
Paſſecaille ihr Vortrag XVII. VII. 58.
Paſſepied ſein Vortrag XVII. VII. 58.
Pauſa generalis ſ. Fermate
Pauſen ihre Geltung V. 10. 24. Vorſicht bey deren Ausführung XII. 12. XVII. I. 5. XVII. VII. 34. beym accompagnirten Recitativ XVII. VII. 58.
Pauſiren Erleichterung deſſelben XVII. VII. 34.
Pedanten muſikaliſche XVI. 23.
Pergoleſe ein italiäniſcher Componiſt ſein Charakter XVIII. 63.
Pfeifen des Windes auf dem Baſſon, wie es zu verhüten iſt VI. Anh. 5.
Pfropf im Kopfſtücke der Flöte traverſiere, deſſen Nutzen I. 10. 11. 12. IV. 26.
Philibert ein franzöſiſcher Flötenſpieler I. 6.
Pianißimo XVII. VI. 17.
Piano deſſen unterſchiedene Grade, und Zeichen derſelben XVII. VII. 19. beym Accompagnement XVII. VII. 19. 30. wie es auf dem Clavicymbal auszudrücken XVII. VI. 17. wie es mit dem Forte abwechſeln müſſe ſ. Ton.
Pianoforte ein Inſtrument XVII. VI. 9. 17.
Pincé ſ. Mordant.
Piſtocchi ein vortrefflicher italiäniſcher Sangmeiſter XVIII. 56.
Pizzicato wie es zu machen XVII. II. 31.
Poeſie, muſikaliſche XVIII. 68. 71.
Pompoſo deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26.
Pracht, deren Ausdruck in der Muſik XII. 24. 26.
Prätorius (Michael) wird angeführet I. 3.
Preſto Bogenſtrich dabey XVII. II. 26.
Propretäten franzöſiſche in der Ausführung VIII. 18
Pſalmen XVIII. 19. 20
Pulsſchlag iſt ein Mittel den Tact einzutheilen V. 17. kann eine Richtſchnur des Zeitmaaßes ſeyn XVII. VII. 47. u. f.
Punct hinter einer Note, ſeine Geltung und Ausdruck V. 9. 20. 23. über einer Note, deſſen Ausdruck VI. I. 11. XVII. II. 12. 27.
Punctirte Noten ſ. Noten.

Q.

Quartenſprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 23. und XIV 35. XIII. 34. 38.
Quartflöten I. 17.
Quatuor Eigenſchaften eines guten XVIII. 44. was für willkührliche Auszierungen dabey ſtatt finden XVI. 24. Regeln zur Ausführung deſſelben XVII. III. 14.
Querflöte ſ. Flöte traverſiere
Querpfeife I. 3.
Quintenſprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 21. 39. XIV. 33. XIII. 24. und XIV. 36.

R.

Recitativ Regeln davon IV. 17. theatraliſches wie es zu begleiten iſt XVII. VI. 33. XVII. VII. 59. der Franzoſen XVIII. 67.
Redlichkeit bey der muſikaliſchen Ausführung XVII. I. 10.
Reinken ein berühmter Organiſt XVIII. 83.

Digitized by Google

Reinigkeit der Flöte IV. 4. 24. Hinderniſſe derſelben IV. 15
Reinigung der Flöte I. 19.
Reiſen iſt einem Muſikus nützlich E. 3. XVII. 1. 4. Vorſichtigkeit dabey XVIII. 59 Anm.
Rigaudon ſein Vortrag XVII. VII. 58
Ripieniſten ihre Naturgaben E. 7. ihre Pflichten XI. 8. XVII. gute ſind rar XVII. 4. 5. alte, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII. VII. 16. junge, ihre Fehler XVII. I. 5. XVII. VII. 16. Regeln des guten Vortrags für ſie XI. 8. XVII. VII. 10. u. f. Ripienvioliniſten insbeſondere ſ. Violiniſten.
Ritornell, wie es vorzutragen iſt XVII. II. 26. XVII. VII. 41. Pracht deſſelben XVIII. 34. Fehler deſſelben in Arien XVIII. 24. leidet keine willkührlichen Auszierungen XVII. VII 15.
Rohr am Hoboe und Baſſon, deſſen Beſchreibung und Gebrauch VI. Anh. 2. 4. 5.
Rondeau ſein Vortrag XVII. VII 58.

S.

Saal, wie die Ausführer einer Muſik darinne zu ſtellen ſind XVI. I. 14.
Sänger ſeine Naturgaben E. 4. ſeine vornehmſten Eigenſchaften XVIII. 11. 12. 69 muß die Regeln des Athemholens wohl verſtehen VII. 1. u. f. muß die kleinen Manieren gut zu machen wiſſen VIII. 1. u. f. muß einen guten Triller ſchlagen IX. 1. u. f. ſein Platz bey einer Kammermuſik XVII. I. 14. wie ihm das Recitativ zu erleichtern XVII. VI. 33. was bey deſſen Cadenzen von den Accompagniſten zu beobachten XVII. VII. 44. wie bequem für ihn zu componiren iſt XVII. VII. 60. XVIII. 24 wie er zu beurtheilen iſt XVIII. II. 12. muß nicht durch Partheylichkeit unterdrückt werden XVIII. 71.
Sänger, deutſche, ihre Fehler XVIII. 80. Anm. franzöſiſche, ihre Fehler IX. 3. XVIII. 68. italiäniſche ihre Vorzüge IV. 17. XVIII 76. Fehler derſelben VIII. 19. XVIII. II.
Sangmeiſter, ein berühmter XVIII. 56.
Sarabande, ihr Vortrag XVII. VII. 56.
Scala ſ. Tonleiter.
Schauſpielkunſt, muß ein Componiſt verſtehen E. 19.
Schimmer in der Ausführung, was ihn befördert VIII. 15. 8 IX. I. XII. 14.
Schlüſſel an der Flöte traverſiere ſ. Klappe
= = muſikaliſche V. I. 2.
Schluß der Cadenzen XV. 29. 36.
Schmeicheley ihr Ausdruck in der Muſik XII. 24. 26 XVII II. 26.
Schraube am Kopfſtück der Flöte I. II.
Schulen, Verfall der Muſik in den deutſchen XVIII. 80. Anm.
Schweizerpfeife I. 3.
Schwitzen des Mundes beym Flötenblaſen, wie ihm abzuhelfen XVI. 13
Schwung der Saiten XVII. V. 4.
Secundengänge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 13. 20. und XIV. 27 32. XIII. 28. 29. 30. 33.
Serenate XVIII. 27. eine ſchlecht in Muſik gebrachte XVIII. 24.
Septimenſprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 26. 27. und XIV 38. 39.
Sextenſprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 25. und XIV. 37.
Saiten müſſen gut ſeyn XVII. VII. I. wie ſich die Töne darauf verjüngen XVII. VII. 6.
alla Siciliana, deſſen Vortrag XIV. 22. XVII. VII. 9. Zeitmaaß XVII. VII. 51.
Sinfonie, ihre Eigenſchaften XVIII. 43.

Singart der alten Deutſchen XVIII. 80. Anm. franzöſiſche wird beſchrieben XVIII. 66. 76. italiäniſche XVIII. 76. neue wird in Deutſchland üblicher XVIII. 84.

Singcompoſition wird verbeſſert XVIII. 56.

Singkunſt, ihr Wachsthum XVIII. 56. iſt angehenden Inſtrumentiſten zu erlernen nöthig X. 18.

Singmuſik, ihre Gattungen XVIII. 18-27. wie ſie zu beurtheilen, c. d. was bey ihrem Zeitmaaße zu beobachten XVII. VII. 52. der alten Deutſchen XVIII. 80.

Soave, deſſen Bogenſtrich XVII II. 26.

Solo Eigenſchaften eines guten XVIII. 46-50. was für willkührliche Auszierungen dabey ſtatt finden XVI 29. Regeln zu deſſelben Begleitung XVII. III. 16. XVII. VI. 7.

Solocantaten XVIII. 27.

Solospielen auf dem Violoncell XVII. IV. 12

Sopran, deſſen Triller IX. 6. Anm.

Sordinen, ihr Gebrauch XVII II. 29. 30.

Soſtenuto deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26. wie es auf dem Claviere zu begleiten XVII. VI. 30.

Spielart, Unterſchied der franzöſiſchen und italiäniſchen X. 29

Spielen, allzubuntes wird verworfen XIII. 9. übermäßiges auf Inſtrumenten iſt ſchädlich X. 23.

Sprache, franzöſiſche, ob ſie zur italiäniſchen Muſik bequem ſey XVIII. 74.

Sprachen, ausländiſche, muß ein Muſikus lernen E. 19.

Sprünge, wie ſie vorzutragen ſind XII. 17. auf dem Baſſen VI. Anh. 3. dürfen auf den Baßinſtrumenten nicht verſetzt werden XVII. IV. 5. XVII. V. 6.

Sprünge, wie ſie mit durchgehenden Noten willkührlich auszufüllen ſind XIII. 42. 43. in die Terze, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 22. und XIV. 34. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 31. 37. in die Quarte, dergl. XIII. 23. und XIV. 35. XIII. 34. 38. in die Quinte, dergl. XIII. 21. und XIV. 33. XIII. 24. und XIV. 36. XIII. 39. in die Sexte, dergl. XIII. 25. und XIV. 37. in die Septime, dergl. XIII. 21 und XIV. 33. XIII. 26. 27. und XIV. 38. 39. in die Octave, dergl. XIII 21. und XIV. 33.

Staccato, deſſen Vortrag XVII. II. 27.

Stärke, ab- und zunehmende des Tones. ſ. Ton.

Stellung der Ausführer bey jeder Muſik XVII. I. 13-15.

Stimme, menſchliche, ihre Hauptfehler im Singen IV. 1. XVIII. 11.

Stimmung, der Ton derſelben iſt unterſchieden I. 9. XVIII. 6. 7. reine iſt nothwendig XVI. 2. XVII. VII. 1-3. wie ſie in einem Orcheſter zu erhalten XVII. I. 8.
- - der Flöte, wie ſie mit andern Inſtrumenten gleich zu erhalten IV. 26. XVI. 2-9.

Strich auf Bogeninſtrumenten ſiehe Bogenſtrich.

Striche über den Noten, was ſie bedeuten XI. 1. 10 XVII. II 12. 27.

Structur, inwendige der Flöte traverſiere IV. 1. 4.

Studien ſind einem Muſikus dienlich E. 19.

Stücke der Flöte traverſiere I. 9.
- - muſikaliſche, welche zur Uebung der Anfänger dienen X. 5. 13. ſind ſorgfältig zu wählen XVI. 17-23. für einem großem Ort XVI. 18. XVIII. 31. 32. für einen kleinen Ort XVI. 19. XVIII. 32. ſehr ſchwere vor wem ſie zu ſpielen ſind

Digitized by Google

ſind XVI. 21. gute ſind zu ſammlen X. 21.
Subſemitone, wie ſie auf Bogen- und Blasinſtrumenten heraus zu bringen ſind XVII. VII. 9. was der Clavieriſt deswegen zu beobachten hat XVII. VI. 20.
Subordination, billige, iſt bey einem Orcheſter nöthig XVII. I. 7. XVII. VII. 16.
Synkopation, ſ. Noten.

T.

Tact, deſſen Beſchreibung und Eintheilungen V. 11-14. wie die Haltung deſſelben zu lernen V. 16. 26. Vortheile dazu X. 14.
Tadelſucht XVI. 33.
Talent, muſikaliſches, ſ. Naturgaben.
Tamburin, ſein Vortrag XVII. VII. 58.
Tanzmuſik, franzöſiſche, ihr verſchiedenes Zeitmaaß, Bogenſtrich, und Vortrag XVII. VII. 56-58.
Telemann ſeine Trio werden angeprieſen X. 14. 15 ſeine Kirchenſtücke XVIII. 85. übertrifft die Franzoſen in ſeinen Ouvertüren XVIII. 42. ſeine Quatoor XVIII. 44.
Temperament hat einen Einfluß in die Muſik VVIII. 55.
Temperatur des Claviers XVII. VII. 9.
Tempo maggiore XVII. VII. 50.
Tempo minore XVII. VII 50.
Tenor deſſen Triller IX. 6. Anm.
Tenuta ſ. *Meſſa di voce.*
Terzenſprünge, willkührliche Auszierungen darüber XIII. 22. und XIV. 34. XIII. 24. und XIV. 36, XIII 31. 37.
Terzentriller IX. 4.
Terzett XVIII. 27.
Theatraliſche Muſik, ihre Gattungen XVIII. 23.
Thema ſ. Hauptſatz.
Thorbiſt, ſein Platz in einem Orcheſter XVII. I. 13.
Ti eine Art des Zungenſtoßes auf der Flöte VI. 2. ihre Beſchreibung und Gebrauch VI, I. I. u. f iſt fleißig zu üben X. 3. was für Stücke dazu dienlich ſind X. 5. auf dem Hoboe und Baſſon VI. Anh 2.
Tiri, eine Art des Zungenſtoßes auf der Flöte VI. 2. deſſen Beſchreibung und Gebrauch VI. II. I. u. f. was für Stücke dazu dienen X. 7.
Töne, ihre Zahl und Benennung III. 2. 3. wie ſie auf Bogeninſtrumenten rein zu greifen ſind XVII. VII. 8. 9.
= = halbe ihr Unterſchied III. 5. 8. Vortrag XVII. II. 14. XVII. VI. 11.
= = hohe, wie ſie auf der Flöte traverſiere herauszubringen ſind IV. 13. 14. X. 3. im Singen XVIII. 11.
Ton, wie er in der menſchlichen Luftröhre entſteht IV. 1. Zeugung deſſelben in der Flöte traverſiere IV. 2. 4. der gefälligſte auf der Flöte IV. 3. Urſachen der Verſchiedenheit deſſelben auf der Flöte IV. 4. 5. 25. Hinderniſſe des guten auf dem Baſſon IV. Anh. 5. auf dem Contraviolon XVII. V. 2. 3 4. guter auf dem Clavicembal XVII. VI. 18 30. auf Bogeninſtrumenten XVII. II. 28. ab- und zunehmende Stärke deſſelben, wie ſie zu wirken IV. 22. X. 3 ihr Gebrauch bey einer concertirenden Stimme wird beſchrieben XII. 18. XIV. 9. 10. 11. XIV. 24 43. wie ſie beym Accompagnement anzubringen XVII. II. 34. 35. XVII. III. 11. 12. 13. XVII. VI. 24 25. XVII. VII. 30. wie ſie auf Bogeninſtrumenten zu wirken XVII. II. 28. 32. wie ſie auf dem Clavicymbal herauszubringen XVII. VI. 9. 17.
= = der Stimmung im Orcheſter iſt verſchieden XVII, VII. 6. Pariſer XVII. VII.

vII. 6. 7. römiſcher e. d. veneziani-
ſcher XVII. vII. 6. welcher der beſte ſey
XVII. vII. 7.
Tonarten, V. 4. ihre verſchiedenen Wir-
kungen XIV. 6. ſind ein Kennzeichen der
herrſchenden Leidenſchaft eines Stückes
XI. 16.
= = ſchwere, wenn man daraus ſpie-
len ſoll XVI. 21.
Tonkünſtler ſ. Muſikus.
Tonleitern III. 2. 3. V. 6. 7.
Torelli, wird für den Erfinder der Con-
certe gehalten XVIII. 30. 58.
Tranſpoſition der Paſſagien X. 16.
Triller iſt nothwendig IX. 1. Erleichterung
deſſelben II. 4. 7. deſſen rechte Geſchwin-
digkeit IX. 2. 3. 6. Eigenſchaften IX. 5. 7.
Fehler IX. 3. 4. Nachſchlag IX. 7. Vor-
ſchlag IX. 8. 9. 10. in der Terze wird ver-
worfen IX. 4. Bogenſtrich beym Triller
XVII. II. 24. fleißige Uebung deſſelben
wird angerathen X. 10. Beſchreibung al-
ler Triller auf der Flöte IX. 11. 12.
= = halber VIII. 14. XII. 14. wo er
Statt findet XIII. 32.
= = beym Schluſſe der Cadenzen XV.
36. wenn ihn die Accompagniſten zu un-
terbrechen haben XVII. vII. 44.
Trio Eigenſchaften eines guten XVIII. 45.
ſind einem Anfänger dienlich zu ſpielen X.
14. von Telemannen werden angeprieſen
X. 14. 15. Regeln zu Ausführung der Trio
XVII. III. 14. 16. XVII. vI. 6. Vorſich-
tigkeit dabey XVI. 24-26.
Triolen ihre Beſchreibung V. 15. ihre Ein-
theilungen gegen punktirte Noten V. 22.
ihr Vortrag XII. 9. 10. willkührliche Aus-
zierungen darüber XIII. 32.
Trompeter E. 21.

U.

Ueberſetzen der linken Hand auf Bogen-
inſtrumenten ſ. mezzo manico.
Uebung vor ſich, Regeln dazu, X. 3. 5.
13 eines Orcheſters XVII. I. 11.
Umgang mit geſchickten Leuten iſt nützlich
E. 3. XVII. I. 4.
Uniſon wie er vorzutragen XVII. II. 24.
XVIII. v. 6. XVII. vII. 27. 39 wo er
gute Wirkung thut XVIII. 31. 32.

V.

Vaucanſon wird widerlegt IV. 14.
Veränderungen ſ. Auszierungen
Verbeſſerung einiger Blasinſtrumente
I. 5.
Vermiſchung des muſikaliſchen Ge-
ſchmacks XVIII. 87. 88. 89.
Verſtellungskunſt, löbliche XVII. vII.
17.
Vibration ſ. Schwung.
Vinci, ein italiäniſcher Componiſt, ſein
Charakter XVIII. 63.
Violine muß gut bezogen ſeyn XVII. II. 1.
wie ſie zu ſtimmen iſt XVI. 7. XVII.
vII. 4. wo der Bogen darauf zu führen
iſt XVII. II. 28 wie ſie rein zu ſpielen iſt
XVII. vII. 8. 9. was darauf unbequem
iſt XVIII. 24. Triller auf derſelben IX. 6.
Violiniſten wie ſie bey einer Muſik zu ſtel-
len ſind XVII I. 13. 15. ihre Pflichten beym
Accompagnement XVII. II. 2.
= = heutige italiäniſche, ihre Fehler
XVIII. 58-61. richten Unheil an XVII.
61.
= = zweene berühmte Lombardi-
ſche werden charakteriſiret XVIII. 51. 60.
Violon ſ. Contraviolon.
Violoniſt ſ. Contraviolniſt.

Violon-

Digitized by Google

Violoncell, wie er zu beziehen iſt XVII. IV. 1. wo und wie der Bogen darauf zu führen iſt XVII. II. 28. XVII. IV. 2. Triller auf demſelben IX. 6 Anm. vom Soloſpielen darauf XVII. IV. 12. wie es mit dem Claviere zu begleiten XVII. VI. 21.

Violoncelliſt, deſſen Platz bey einer Muſik XVII. I. 13 - 15. ſeine Pflichten XVII. IV. 1. u. f.

Virtuoſen, eingebildete E. 14. 20.

Vittoria d' Imeno eine ſchlecht componirete Serenate XVIII. 24.

Vivace, deſſen Bogenſtrich XVII. II. 26.

Vocalmuſik ſ. Singmuſik.

Vorſchlagen der rechten Hand auf dem Claviere bey kurzen Pauſen XVII. VI. 32. beym Recitativ XVII. VI. 33.

Vorſchlag, eine kleine weſentliche Manier VIII.

Vorſchläge, ſind nothwendig VIII. 1. ihre Bezeichnung VIII. 2. ihr Grund VIII. 3. ihr Vortrag VI. 1. 9. VIII. 4. Bogenſtrich dabey XVII. II. 19 - 23. anſchlagende Vorſchläge VIII. 5. 7. durchgehende, VIII. 5.6. Vorſchläge bey punctirten Noten VIII. 8. 9. bey Trillern VIII. 10. IX. 8. 9. 10. ihr eigentlicher Sitz VIII. 12. ein Exempel davon VIII. 13. wo ſie Statt finden XIII. 32. wo ſie nicht Statt finden IX. 13. müſſen nicht zu häufig angebracht werden VIII. 9. was der Clavieriſt deswegen beym Accompagnement zu beobachten hat XVII. VI. 19.

Vortrag, muſikaliſcher wird mit dem in der Redekunſt verglichen XI. 1. 2. 3. der geſchleifeten Noten auf der Flöte VI. 1. 10. der punctirten Noten V. 21. 22. 23. der Vorſchläge VI. 1. 9. VIII. 3. u. f. bey der Kirchenmuſik XVII. VII. 12. bey der theatraliſchen Muſik XVII. VII. 13. bey der Tanzmuſik XVII. VII. 58. der neumodiſchen italiäniſchen Violiniſten XVIII. 60. 61.

- - gleicher in einem Orcheſter XVII. I. 7. 9. 10. wie er zu erlangen XVII. I. II.

- - guter, ein Theil deſſelben VIII. 18. die vornehmſten Eigenſchaften deſſelben XI. 10 - 20. iſt nöthig X. 22. XI. 5. im Adagio XIV. 5. u. f. im Allegro XII. 3. u. f. auf dem Clavicymbal XVII. VI. 5. auf dem Contraviolon insbeſondere XVII. V. 8. der Repieniſten XI. 8. XVII. VII. 10 - 18.

- - ſchlechter XI. 6. 7. deſſen Kennzeichen XI. 21

Vorurtheil, darf nicht bey Beurtheilung einer Muſik herrſchen XVIII. 2 - 5. 10. von der Schädlichkeit des Flötenſpielens, wird wiederlegt E. 21. wider die Möglichkeit des Reinſpielens der Flöte, wird widerlegt. IX. 10.

W.

Wachſen der Stärke des Tones ſ. Ton.

Wärme, ihre Wirkung auf die Inſtrumente XVI. 3. 6.

Wahl, der Lebensart iſt behutſam anzuſtellen E. 1. 3. muſikaliſcher Gedanken E. 14. der Inſtrumentiſten zu einem Orcheſter, Fehler dabey XVII. I. 2.

Waldhorniſten, ihr Platz bey einer Muſik XVII. I. 13. 15.

Worte, wie in der Singcompoſition damit umzugehen IV. 17. Anm. XVIII. 71. 80. Anm.

Z

Z.

Zähne eines Flötenſpielers E. 4 IV. 7.

Zeichen, muſikaliſche, werden erkläret III. 3. V. 27.

Zeitmaaß, was es ſey V. 11. wer deſſen Gleichgewicht bey der Muſik am beſten unterhalten kann XVII. IV. 6. XVII. V. 1. Vortheile zu deſſen Haltung auf dem Flügel XVII. VI. 30. die unterſchiedenen Arten deſſelben werden beſchrieben XVII. VII. 49. 50. Regeln davon XVII. VII. 31. 44 wie bey jedem Stücke das rechte zu treffen XVII. VII. 45. u. f. Fehler ſo dabey vorgehehen XVII. VII. 32 45.

Zögern in der Ausführung XVII. VII. 32.

Zuhörer ſind von einem Concertiſten in Betrachtung zu ziehen XVI. 20 - 23. wozu ihr Beyfall dienen ſoll XVI. 33.

Zunehmen der Stärke des Tons ſ. Ton.

Zunge, ihr Gebrauch beym Blaſen der Flöte V. 1.

Zungenſtoß, deſſen Eintheilungen VI. 2. Fehler XII. 6.
- - einfacher oder mit di und ti VI. 2. deſſen Beſchreibung VI. 1. 2. 3 4. Gebrauch VI. 1. 1 5. 6. 10. Stücke ſo zur Uebung deſſelben dienen X. 6. auf dem Hoboe und Baſſon VI. Anh. 2.
- - mit diri, deſſen Gebrauch VI. 11. 7. 8.
- - mit tiri, deſſen Beſchreibung VI. 2. VI. 11 2. 4. Gebrauch VI. 1. 9. VI. 11. 3. u. f. Stücke die dazu dienen X. 5.
- - doppelter oder mit did'll VI 2. deſſen Beſchreibung VI. III. 1. 2. 4 5. Gebrauch VI. 1. 6. VI. III. 3. 7. u. f. Stücke ſo dazu dienen X. 8. Vorſichtigkeit dabey X. 9. deſſen Gebrauch auf dem Baſſon VI. Anh. 3.

Zwiſchenfarben, muſikaliſche, XIV. 25.

Zwiſchenſpiel. ſ. Komiſche Muſik.

Exempel

zu

Johann Joachim Quantzens

Verſuche einer Anweiſung

die

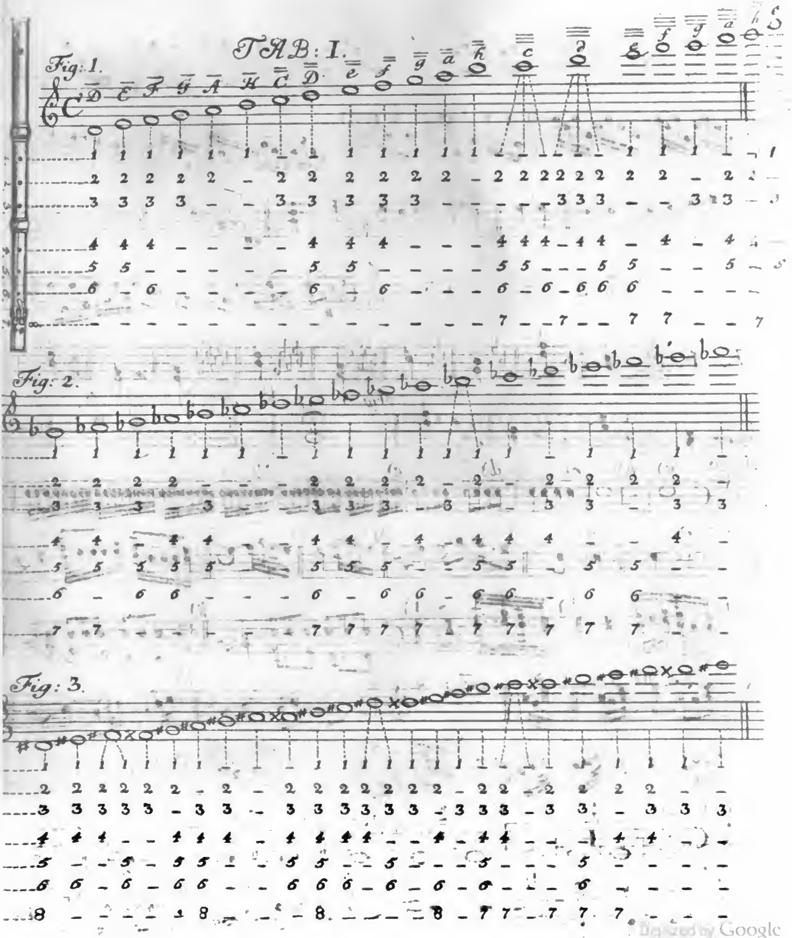
Flöte traverſiere

zu ſpielen.

Auf XXIV. Kupfertafeln.

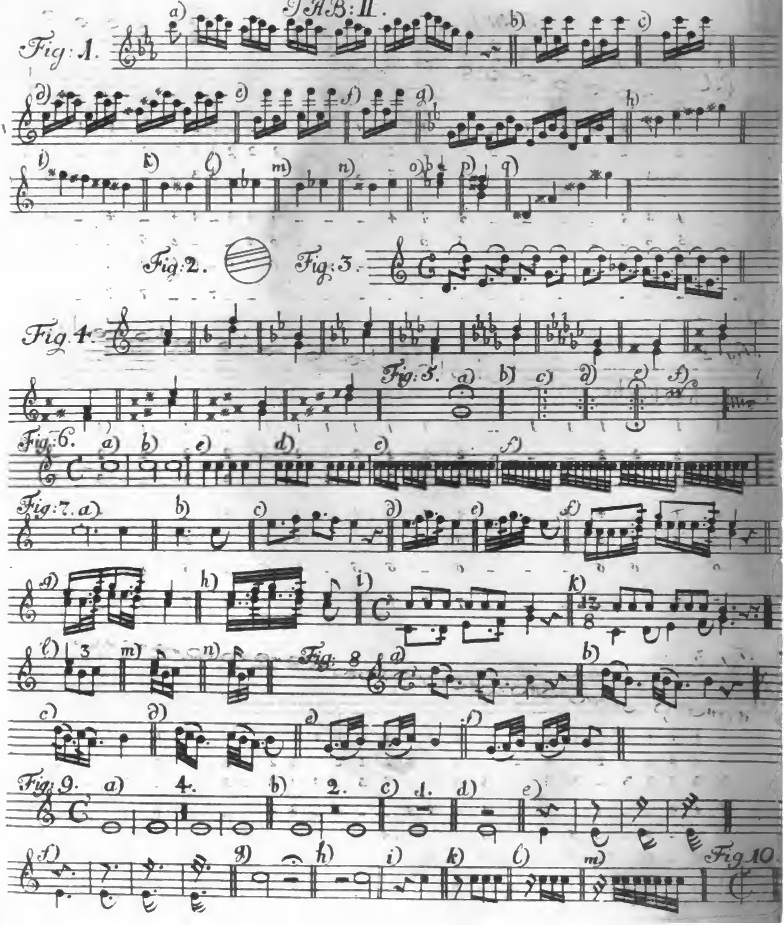
Digitized by Google

Digitized by [illegible]



Digitized by Google

TAB: II.



TAB: III.

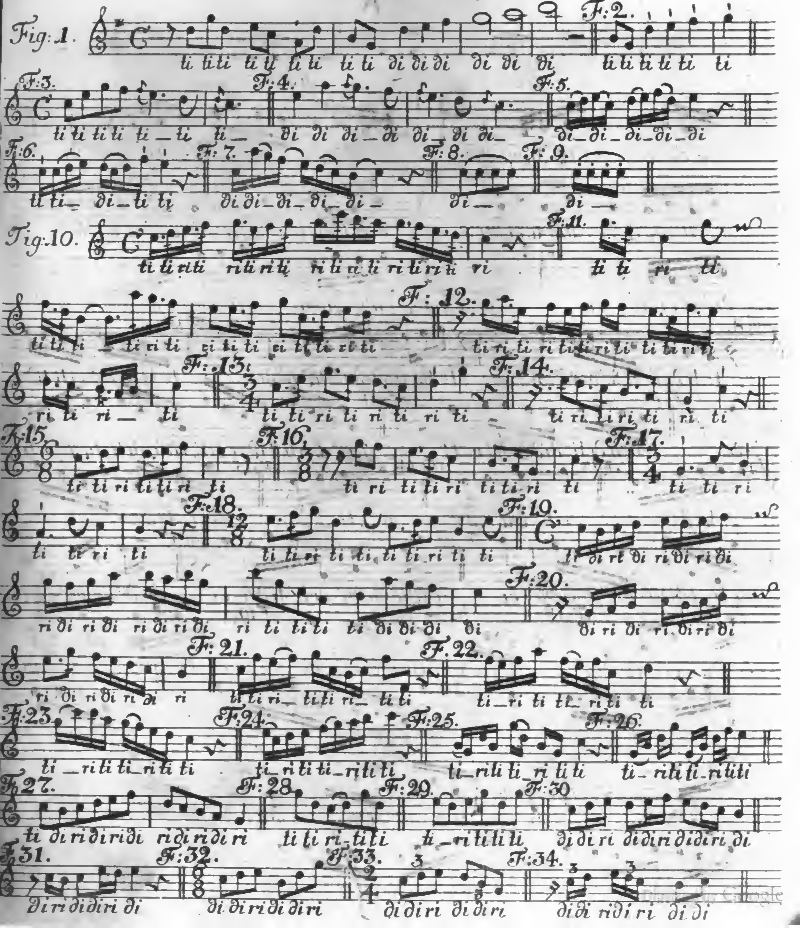


Fig: 1.
ti titi ti ti ti ti ti ti di di di di di di
F:2.
ti ti ti ti ti ti
F:3.
ti ti ti ti ti_ti ti_ di di di_di di_di di_
F:4.
F:5.
di_di_di_di_di
F:6.
ti ti_ di_ti ti
F: 7.
di di_di_di_di_
F:8.
di_
F: 9.
di_
Fig:10.
ti ti riti riti riti ri ti ri ti ri ti ri ti ri
F:11.
ti ti ri ti
ti ti ri _ ti ri ti ri ti ti ri ti ri ti ti ri ti
F: 12.
ti ri ti ri ti ti ri ti ti ti ri ti
F: 13.
ri ti ri_ ti
ti ti ri ti ri ti ri ti
F: 14.
ti ri ti ri ti ri ti
F:15.
ti ti ri ti ti ri ti
F:16.
ti ri ti ti ri ti ti ri ti
F:17.
ti ti ri
ti ti ri ti
F:18.
ti ti ri ti ti ti ti ri ti ti
F:19.
ti di ri di ri di ri di
ri di ri di ri di ri di ri ti ti ti ti di di di di
F:20.
di ri di ri di ri di
ri di ri di ri di ri
F: 21.
ti ti ri_ ti ti ri_ ti ti
F: 22.
ti_ri ti ti_ri ti ti
F:23.
ti_ri ti ti_ri ti ti
F:24.
ti_ri ti ti_ri ti ti
F:25.
ti_ri ti ti_ri ti ti
F:26.
ti_ri ti ti_ri ti ti
F:27.
ti di ri di ri di ri di ri di ri
F:28.
ti ti ri_ti ti
F:29.
ti_ri ti ti ti
F: 30
di di ri di di ri di di ri di
F:31.
di ri di di ri di
F:32.
di di ri di di ri
F:33.
di di ri di di ri
F:34.
di di ri di ri di di

TAB. IV

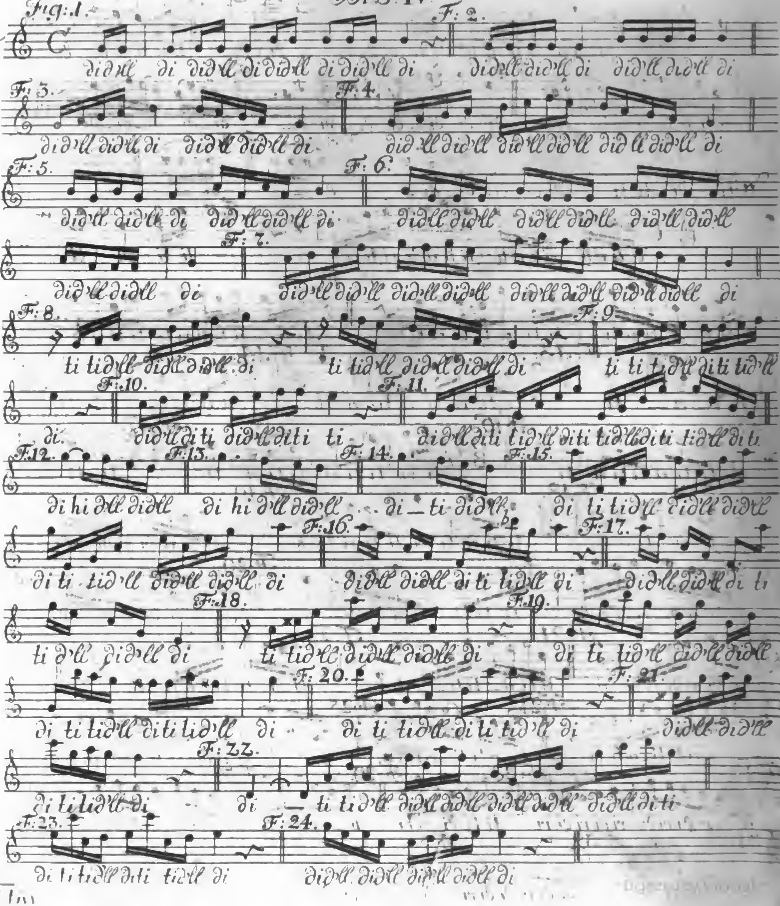
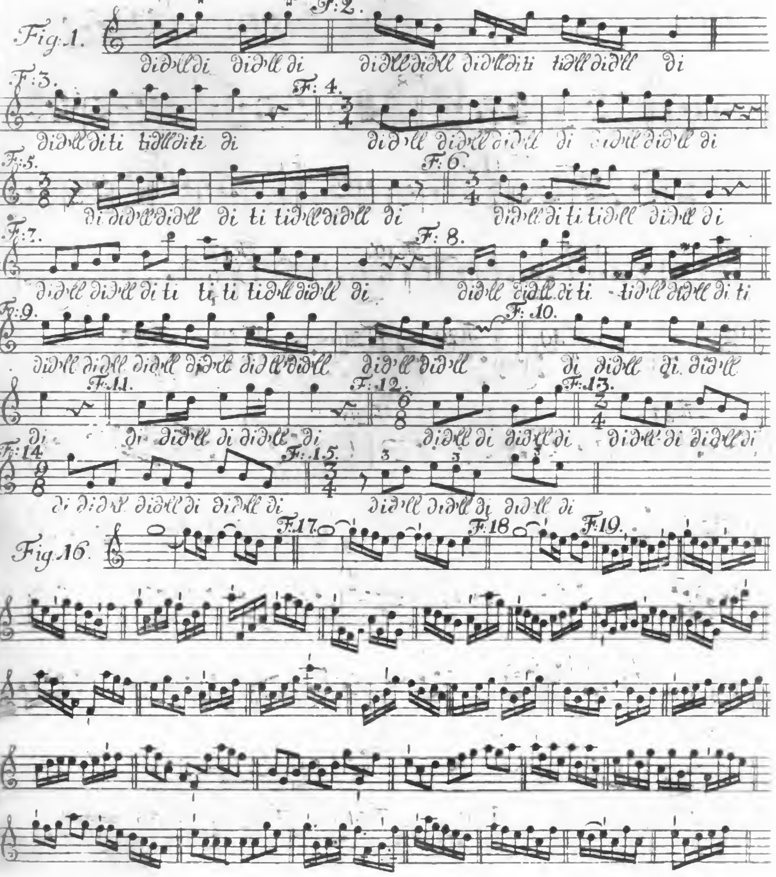


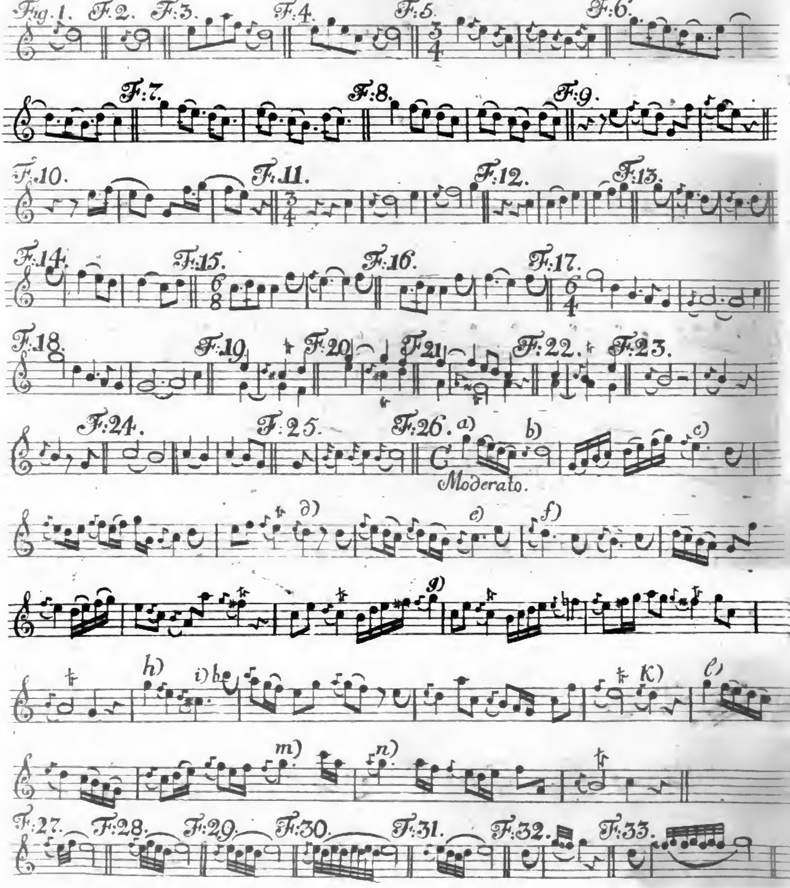
Fig: 1.
F: 2.
di di ll di di di ll di di di ll di di di ll di di di ll di di di ll di
F: 3.
F: 4.
di di ll di di ll di di di ll di di ll di di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di
F: 5.
F: 6.
di di ll di di ll di di di ll di di ll di di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll
F: 7.
di di ll di di ll di di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di
F: 8.
F: 9.
ti ti di ll di di ll di di ll di ti ti di ll di di ll di di ll di ti ti ti di ll di ti ti di ll
F: 10.
F: 11.
di di di ll di ti di di ll di ti ti di di ll di ti ti di ll di ti ti di ll di ti ti di ll di ti
F: 12.
F: 13.
F: 14.
F: 15.
di hi di ll di di ll di hi di ll di di ll di ti di di ll di ti ti di ll di di ll di di ll
F: 16.
F: 17.
di ti ti di ll di di ll di di ll di di di ll di di ll di ti ti di ll di di di ll di di ll di ti
F: 18.
F: 19.
ti di ll di di ll di ti ti di ll di di ll di di ll di di ti ti di ll di di ll di di ll
F: 20.
F: 21.
di ti ti di ll di ti ti di ll di di ti ti di ll di ti ti di ll di di di ll di di ll
F: 22.
di ti ti di ll di di ti ti di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di di ll di ti
F: 23.
F: 24.
di ti ti di ll di ti ti di ll di di di ll di di ll di di ll di di ll di

TAB: V.



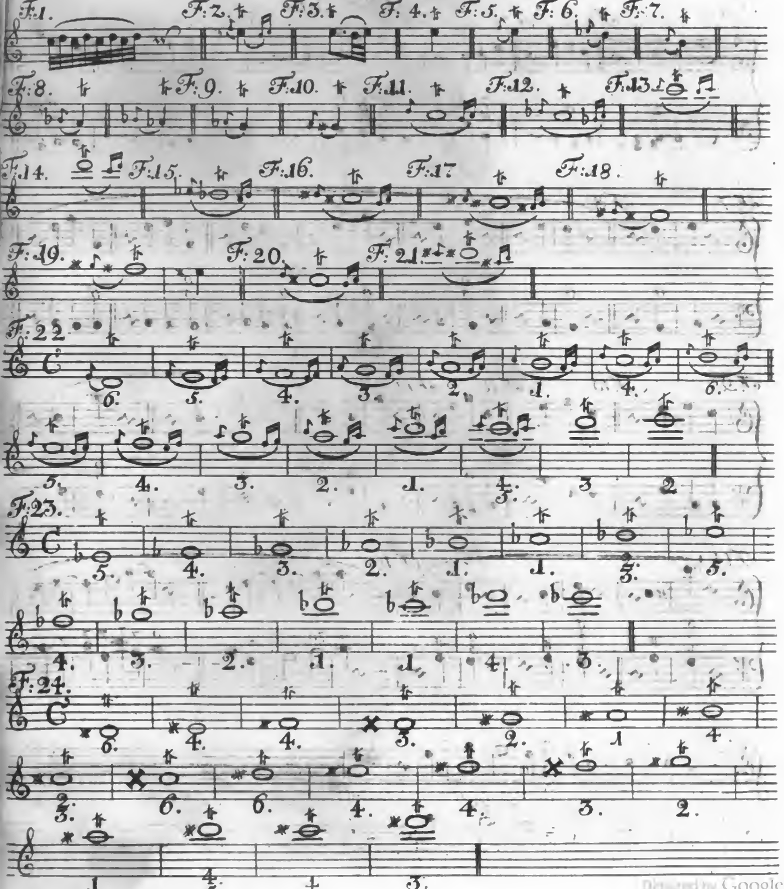
Digitized by Google

TAB: VI.



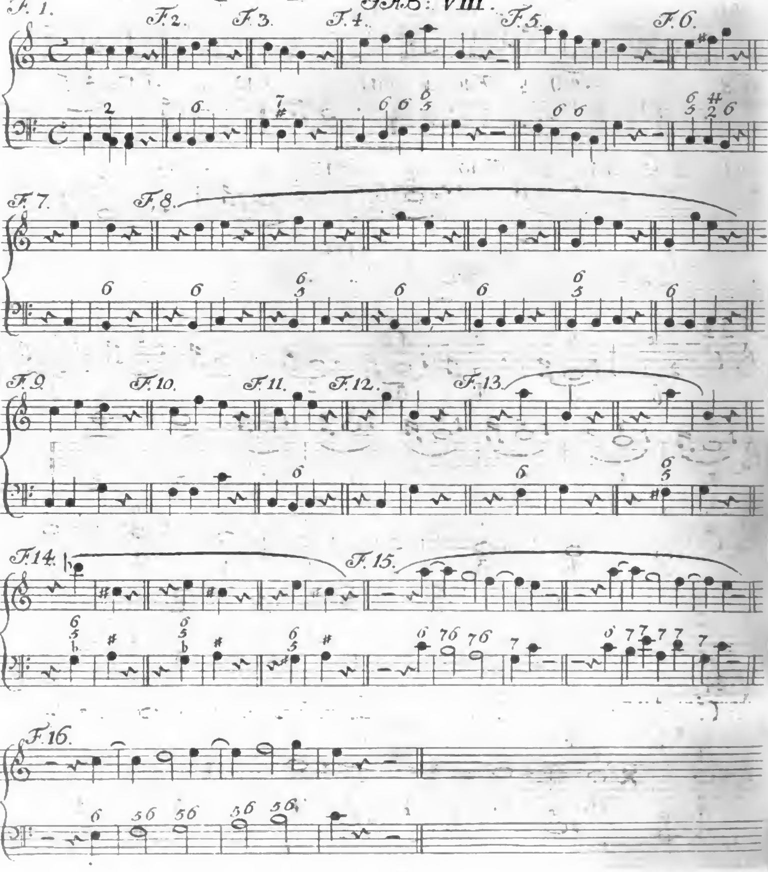
Digitized by Google

TAB: VII.



Digitized by Google

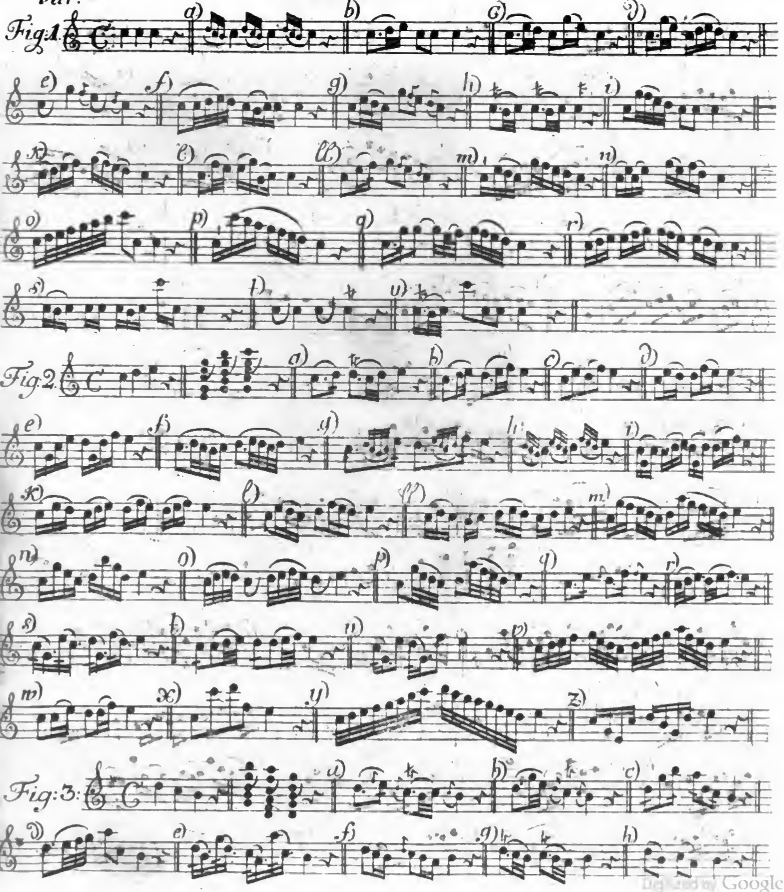
TAB. VIII.



Digitized by Google

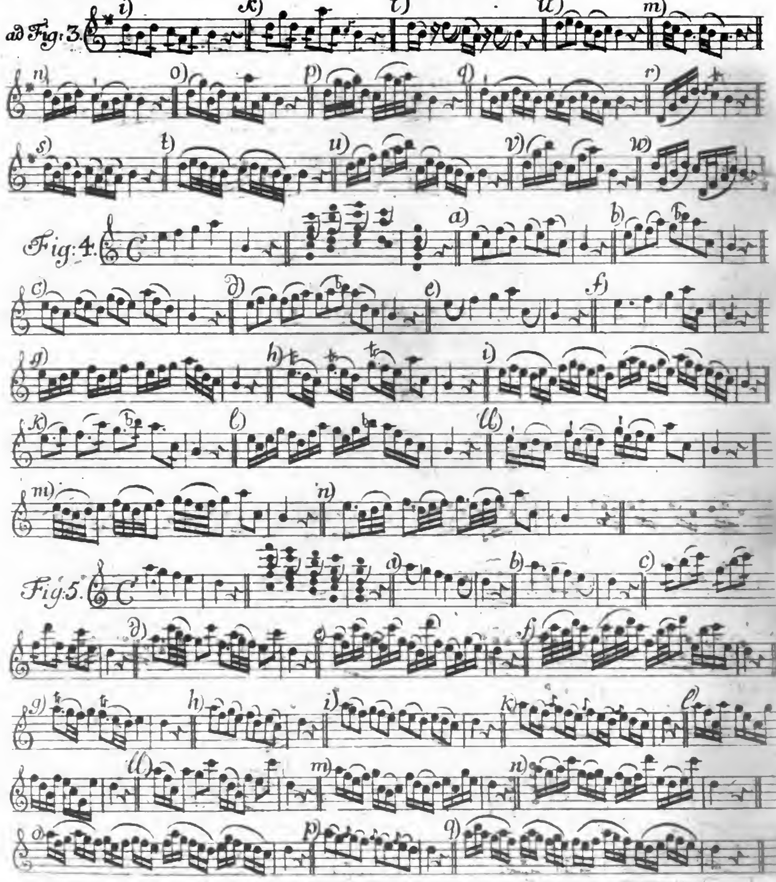
Var:

TAB: IX:



Digitized by Google

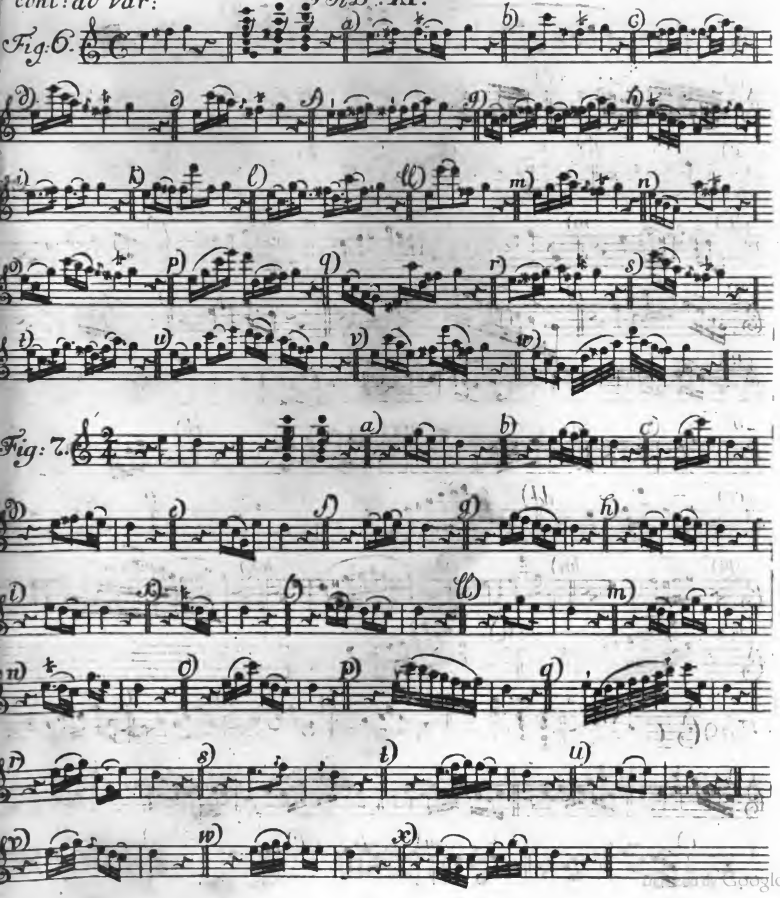
cont: ad Var: TAB: X.



Digitized by Google

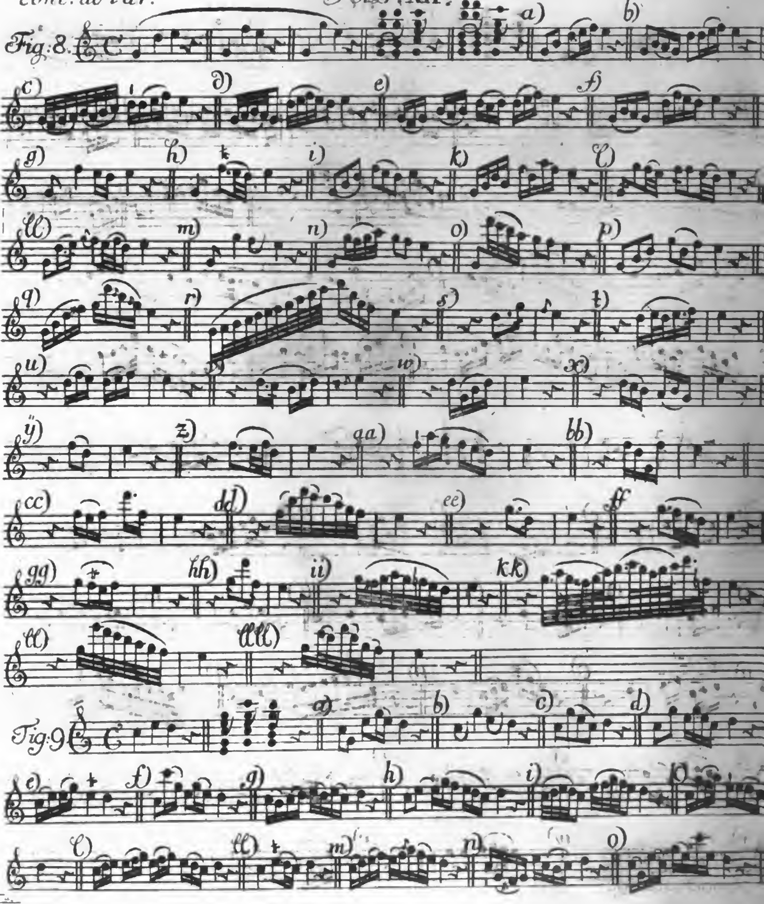
cont: ad Var:

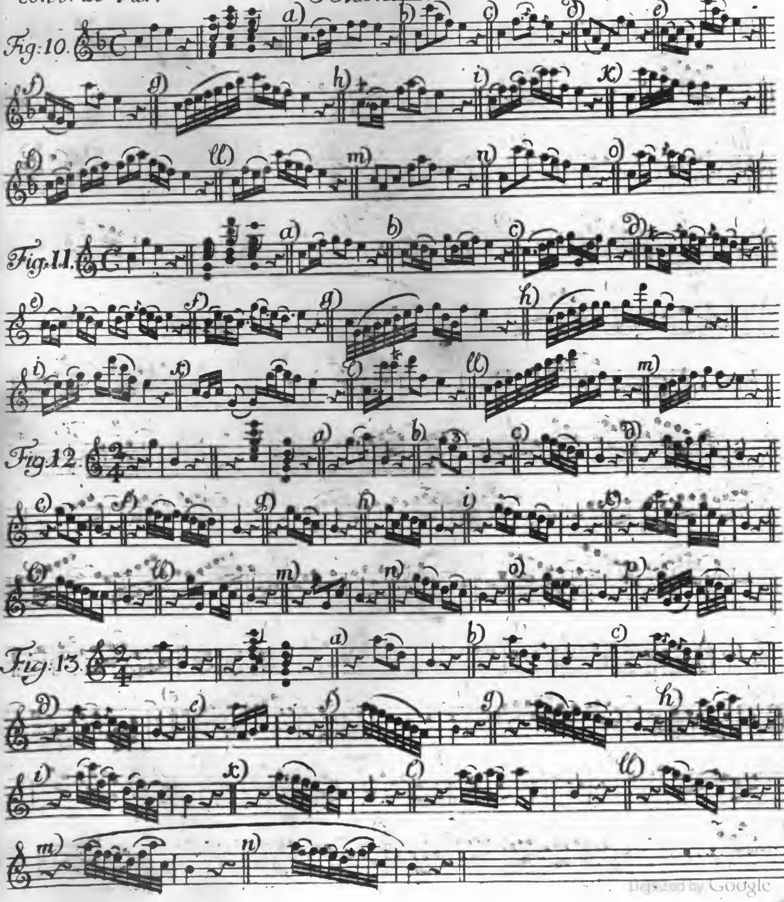
TAB: XI.



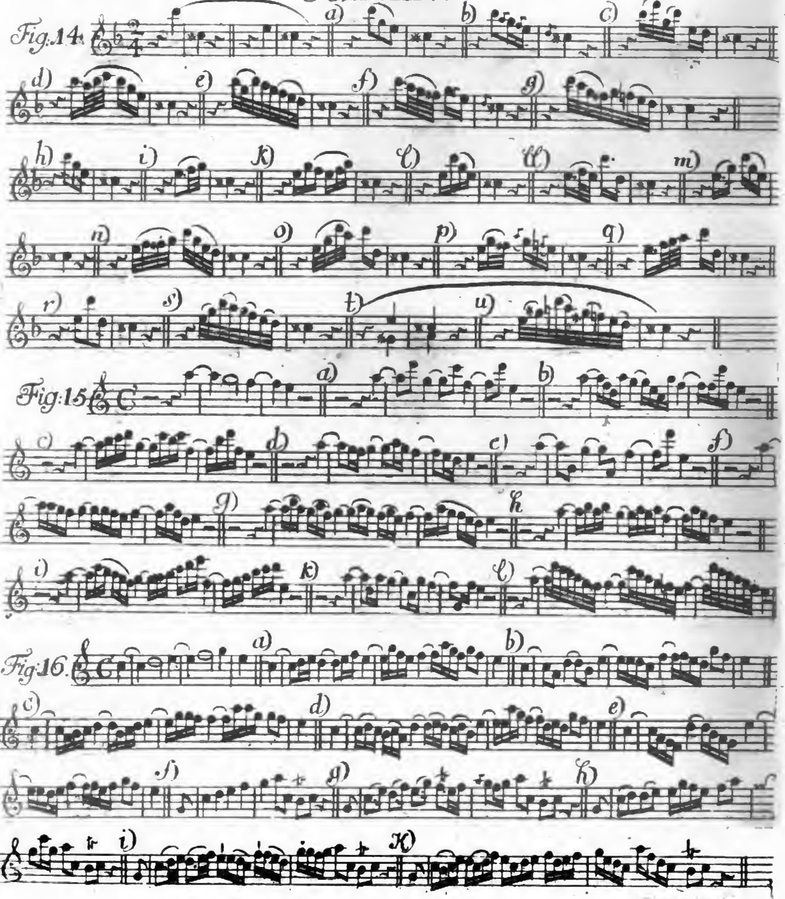
Digitized by Google

cont: ad Var: TAB: XII.





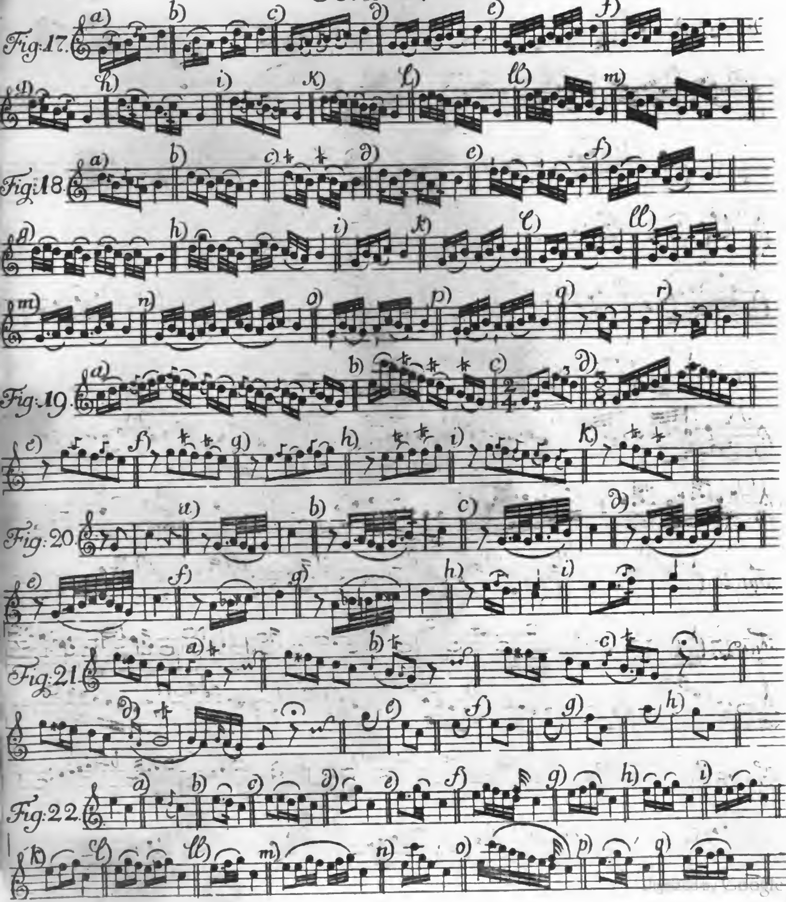
Digitized by Google



Digitized by Google

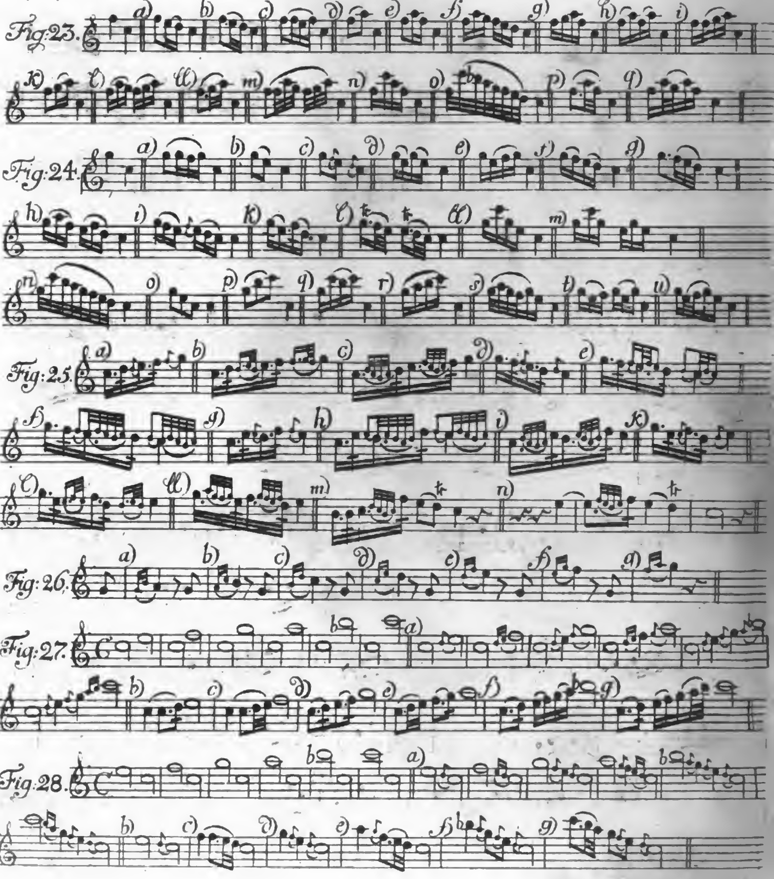
cont: ad Var:

TAB: XV.

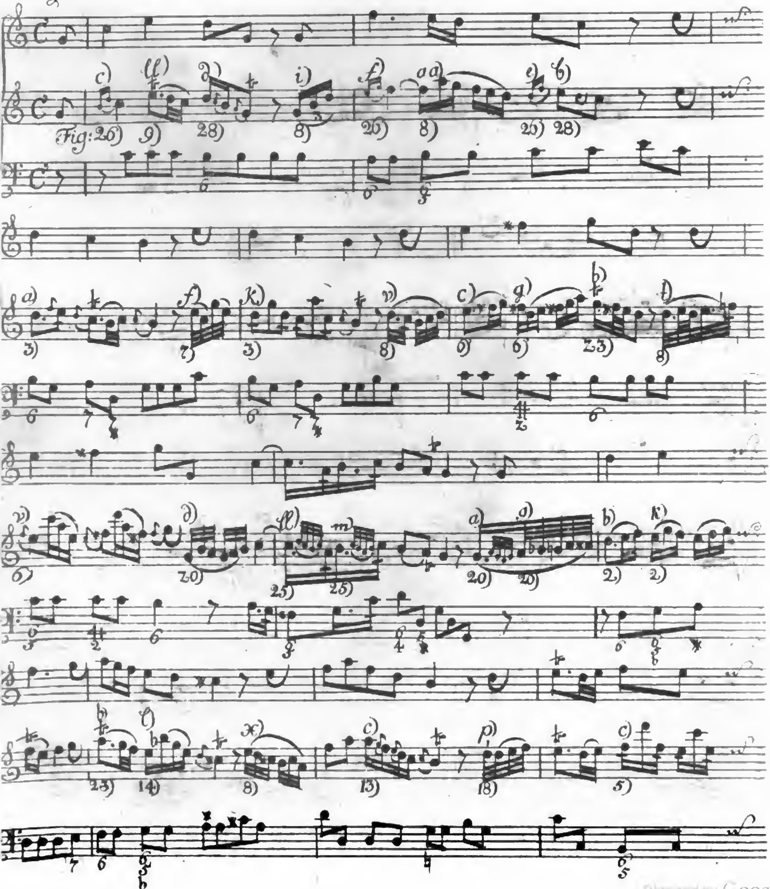


cont: ad Var:

TAB: XVI

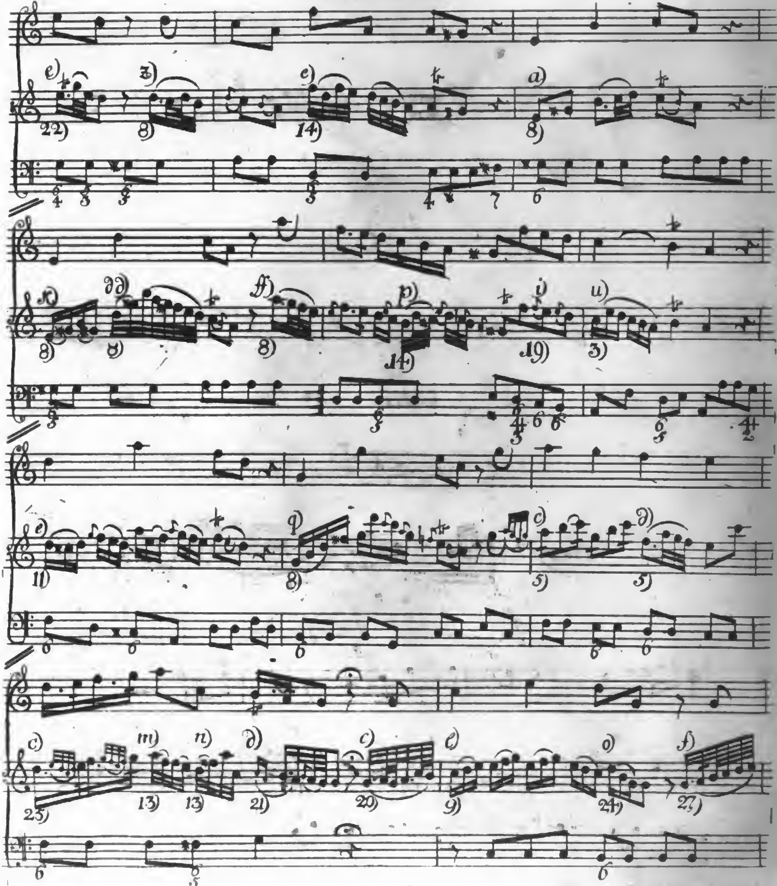


Adagio. TAB: XVII:



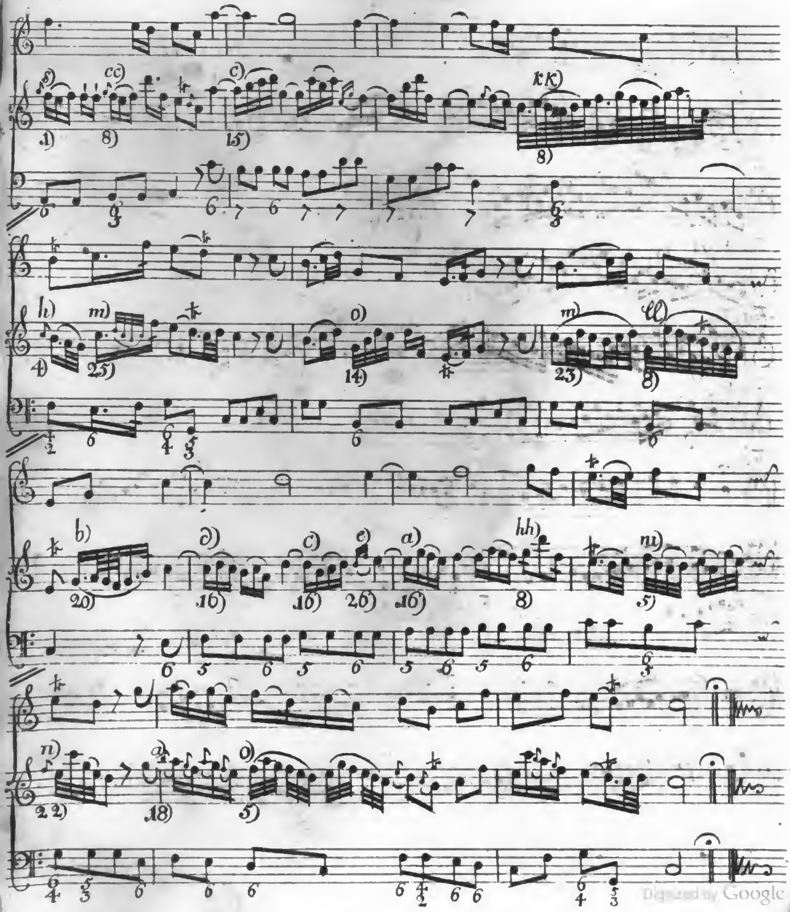
Digitized by Google

Cont: TAB: XVIII.



Digitized by Google

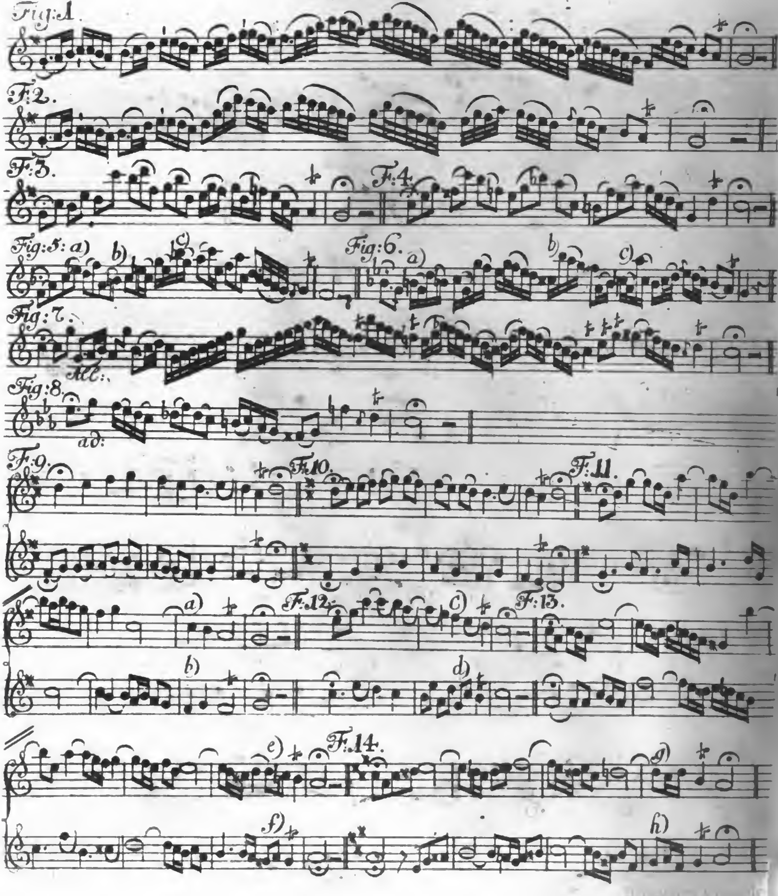
cont: TAB : XIX.



Digitized by Google

Cad:

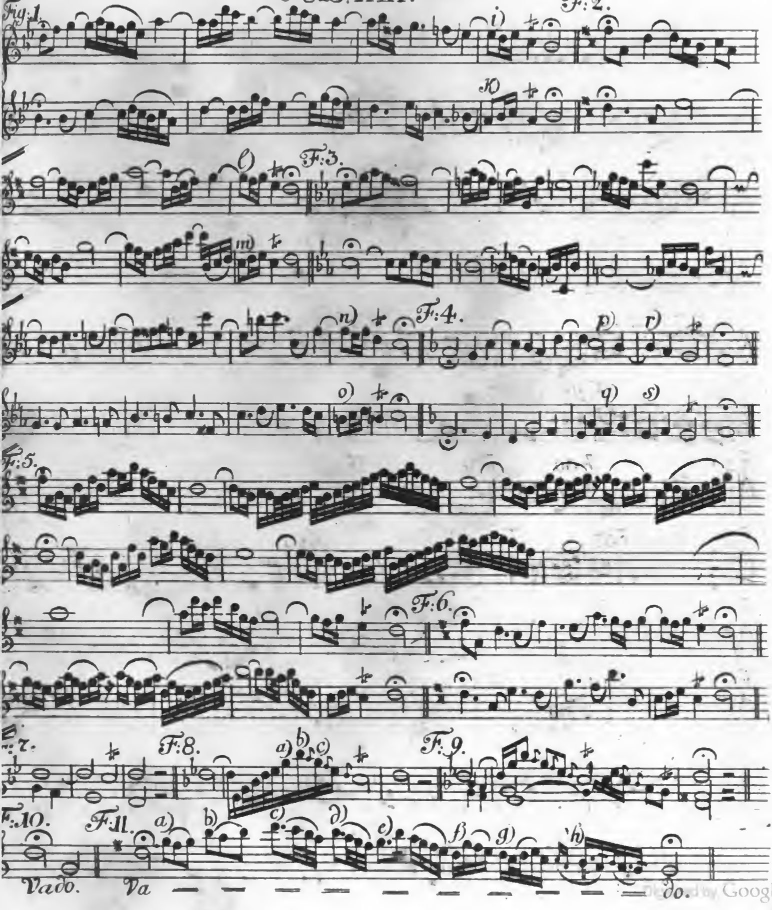
TAB : XX:



Digitized by Google

Cont:

TAB: XXI.



Digitized by Google

TAB: XXII

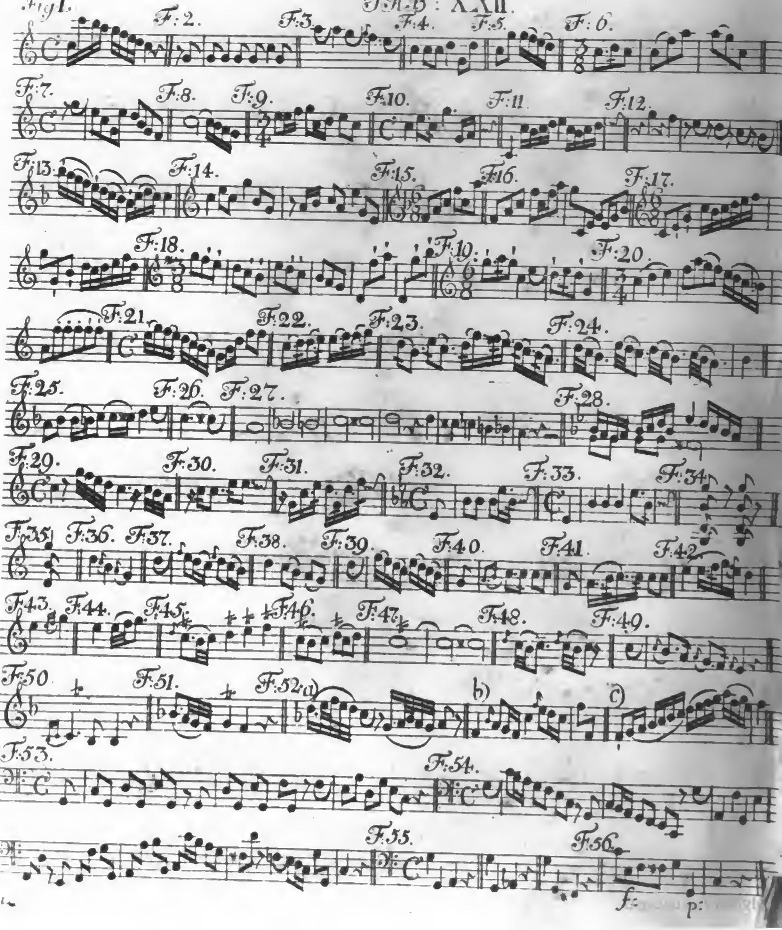
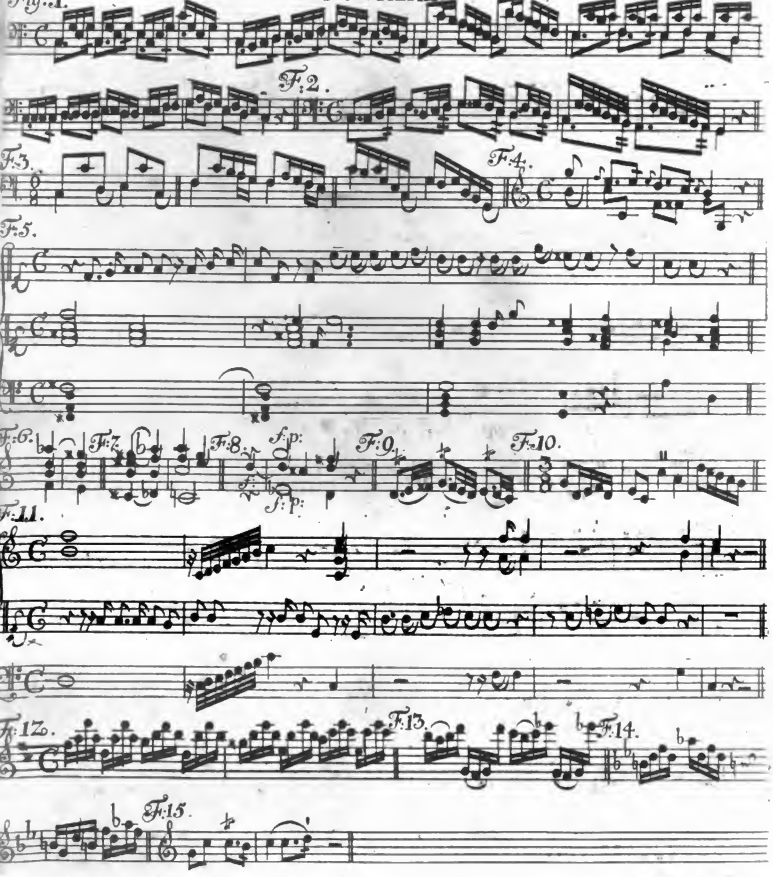


Fig1.
F:2.
F:3.
F:4.
F:5.
F:6.
F:7.
F:8.
F:9.
F:10.
F:11.
F:12.
F:13.
F:14.
F:15.
F:16.
F:17.
F:18.
F:19.
F:20.
F:21.
F:22.
F:23.
F:24.
F:25.
F:26.
F:27.
F:28.
F:29.
F:30.
F:31.
F:32.
F:33.
F:34.
F:35.
F:36.
F:37.
F:38.
F:39.
F:40.
F:41.
F:42.
F:43.
F:44.
F:45.
F:46.
F:47.
F:48.
F:49.
F:50
F:51.
F:52.
a)
b)
c)
F:53.
F:54.
F:55.
F:56.
f:
p:

TAB: XXIII.



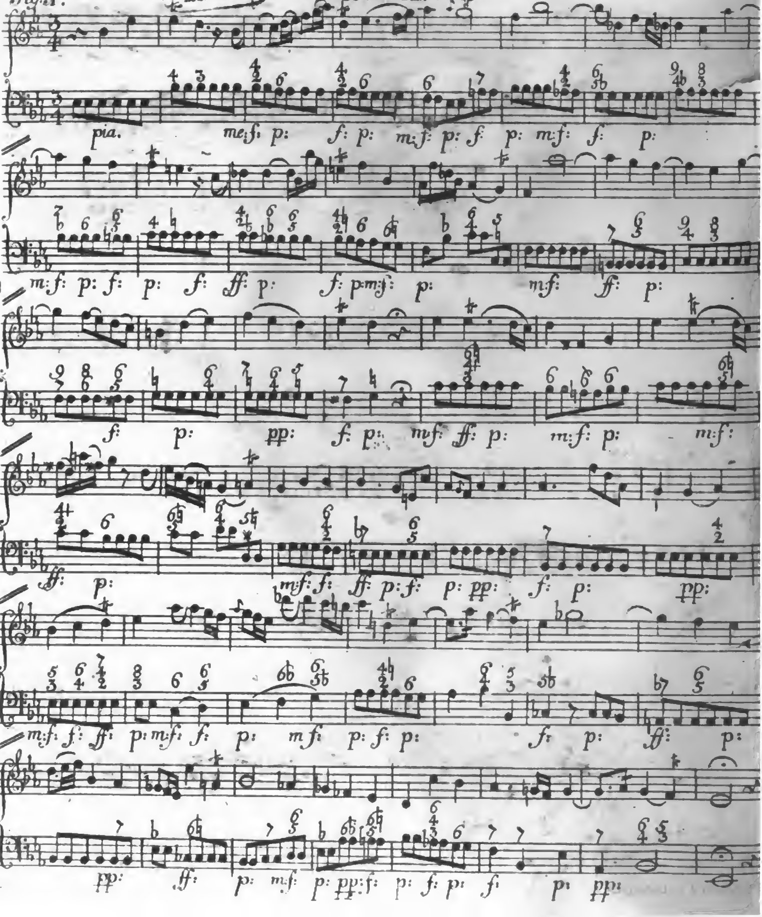
Digitized by Google

Affettuoso di molto.

Fig: 1.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

TAB: XXIV.



Digitized by Google

Digitized by Google